

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الكوفة
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

شعر البرقعاعي تحقيق ودراسة

رسالة تقدم بها
إلى مجلس كلية الآداب في جامعة الكوفة
تومان غازي حسين
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في اللغة العربية وآدابها

بإشراف
أ. د. علي كاظم أسد

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ اللهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ
المصباحُ في زجاجةٍ الزجاجَةُ كأنَّها كوكبٌ دريٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ
مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ
تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللهُ
الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾

صدق الله العليّ العظيم

سورة النور: ٣٥

الإهداء

إلى الذين ملكوني عبدا حين علموني حروفا من نور
أساتذتي

الفهرست

الإهداء.....	(ث).....
المقدمة.....	١.....
الباب الأول:دراسة في موضوعات شعر البرقعاعوي	
مدخل.....	٦.....
الفصل الأول:الاتجاه الوطني والقومي.....	٩.....
١- العراق.....	١٠.....
٢- فلسطين.....	١٩.....
٣- الوطن العربي.....	٢٥.....
الفصل الثاني:الاتجاه السياسي.....	٢٩.....
١- الفخر السياسي.....	٣٣.....
٢- الروح الثورية.....	٣٦.....
٣- النقد السياسي.....	٤٧.....
الفصل الثالث:الاتجاه الاجتماعي.....	٤٤.....
١- الأغنياء.....	٤٥.....
٢- رجال الدين.....	٤٩.....
٣- المرأة.....	٥٦.....
٤- نقد الظواهر الاجتماعية المنحرفة والتقاليد البالية.....	٥٩.....
٥- المعلم.....	٦٤.....
الفصل الرابع:الاتجاه الذاتي والتأملي.....	٦٨.....
١- الشعر الذاتي.....	٦٩.....
أ. الغزل والنسيب.....	٦٩.....
ب. الشكوى.....	٧١.....
٢- الشعر التأملي.....	٧٢.....
أ. المشاعر وثيقة الصلة بالعقل.....	٧٢.....
أولاً:الجدوى من الحياة.....	٧٢.....
ثانياً:القيادة الدينية والمنجز السياسي.....	٧٧.....
ثالثاً:التأمل في قوى النفس.....	٨٣.....
ب.المشاعر القريبة إلى الطابع الانفعالي.....	٨٥.....

أولاً: قلق الخطيئة	٨٥
ثانياً: قلق الحرية	٩١
الباب الثاني: دراسة في فن البرقعلاوي	
الفصل الأول: الصورة الفنية	٩٥
١- مدخل في مفهوم الصورة الفنية	٩٦
٢- مصادر الصورة	١٠٠
أ. الخيال الابتكاري	١٠٠
ب. الواقع	١٠٤
أولاً: وصف الواقع كما هو	١٠٤
ثانياً: وصف الواقع متلبساً بالجانب الروحي	١٠٦
ج. التراث	١١٣
٣- أنواع الصور	١٢١
أ. الصورة البيانية:	١٢١
أولاً: التشبيه	١٢١
ثانياً: الاستعارة	١٢٦
ثالثاً: الكناية	١٣٢
رابعاً: الرمز الفني	١٣٣
ب. الصورة الحسية:	١٣٥
أولاً: الصورة البصرية	١٣٥
ثانياً: الصورة السمعية	١٣٧
ثالثاً: الصورة الشمية	١٣٩
رابعاً: الصورة الذوقية واللمسية	١٤٠
خامساً: اختلاط الصور	١٤١
الفصل الثاني: بناء المعنى الشعري	١٤٣
مدخل	١٤٤
١- بناء المعنى الشعري على مستوى المفردة	١٤٥
أ. بناء معنى المفردة المتوقع	١٤٦
ب. بناء معنى المفردة غير المتوقع	١٤٧
٢- بناء المعنى الشعري على مستوى الجملة	١٤٩

أ.بناء المعنى الشعري المتوقع	١٥٠
ب.بناء المعنى الشعري غير المتوقع	١٥٢
أولاً: استعمال أساليب علم المعاني،كالاستثناء والحذف وغيرها.....	١٥٢
ثانياً: استعمال الأساليب البيانية المختلفة	١٥٤
ثالثاً:استعمال الطباق	١٥٥
ج . بناء المعنى الشعري في القافية	١٥٧
أولاً: بناء المعنى الشعري المتوقع	١٥٨
ثانياً:بناء المعنى الشعري غير المتوقع	١٦٠
٣- بناء المعنى الشعري على مستوى النص	١٦٣
أ.بناء المعنى الشعري المتوقع	١٦٣
أولاً:استعمال الصور المجازية والأساليب المختلفة	١٦٤
ثانياً:توظيف الحدث القصصي	١٦٥
ثالثاً:استعمال الموسيقى الشعرية	١٦٥
ب.بناء المعنى الشعري غير المتوقع	١٦٧
٤- بناء المعنى الشعري في الحدث	١٦٨
الفصل الثالث:الاستعمال الشعري للغة	١٧٤
١- الاستعمال الشعري للمفردة	١٧٥
أ. توظيف المفردة التراثية	١٧٦
ب. توظيف المفردة الحديثة	١٧٩
ج. توظيف المفردات المحلية والشعبية	١٨١
د. توظيف المفردات المنحوتة	١٨٣
٢- الاستعمال الشعري للغة على مستوى الجملة	١٨٤
أ.الحذف	١٨٥
ب.التقديم والتأخير	١٨٨
ج.التكرار	١٩١

الباب الثالث: تحقيق شعر البرقعاعوي

- مدخل: حياة البرقعاعوي ومكانته الشعرية..... ٢٠٨
- ١- التعريف بالشاعر..... ١٩٧
- ٢- حياة البرقعاعوي الروحية..... ١٩٨
- أ - الزهد..... ١٩٩
- ب - الحس الوطني الثوري..... ٢٠٠
- ج - الحس الانتقادي..... ٢٠٣
- ٣- مكانة البرقعاعوي الشعرية..... ٢٠٤
- تحقيق شعر البرقعاعوي..... ٢٠٨
- ١- مخطوطات التحقيق..... ٢٠٨
- ٢- وصف المخطوطات..... ٢٠٩
- ٢- منهج التحقيق..... ٢١١
- ٣- ترتيب النص المحقق..... ٢١١

قافية الهمزة

- الهمزة المضمومة..... ٢١٣
- الهمزة المفتوحة..... ٢١٤
- الهمزة المكسورة..... ٢١٧
- الهمزة الساكنة..... ٢١٩

قافية الباء

- الباء المضمومة..... ٢٢٠
- الباء المفتوحة..... ٢٢٢
- الباء المكسورة..... ٢٢٤
- الباء الساكنة..... ٢٢٩

قافية التاء

- التاء المضمومة..... ٢٣٠
- التاء المجرورة..... ٢٣٠
- التاء الساكنة..... ٢٣٥

قافية الحاء

الحاء المكسورة ٢٣٥

قافية الدال

الدال المضمومة ٢٣٦

الدال المكسورة ٢٣٩

قافية الراء

الراء المضمومة ٢٤٩

الراء المفتوحة ٢٥١

الراء المكسورة ٢٥٣

الراء الساكنة ٢٥٩

قافية الزاي

الزاي المفتوحة ٢٦١

قافية السين

السين المكسورة ٢٦١

قافية العين

العين المكسورة ٢٦٢

قافية الفاء

الفاء المضمومة ٢٦٤

الفاء المكسورة ٢٦٥

الفاء الساكنة ٢٦٧

قافية القاف

القاف المضمومة ٢٦٧

القاف المكسورة ٢٦٩

القاف الساكنة ٢٦٩

قافية الكاف

الكاف المكسورة ٢٧٠

قافية اللام

اللام المضمومة ٢٧٠

اللام المفتوحة ٢٧٧

٢٧٧	اللام المكسورة
٢٧٨	اللام الساكنة

قافية الميم

٢٨٩	الميم المضمومة
٢٨٢	الميم المفتوحة
٢٨٣	الميم المكسورة

قافية النون

٢٨٩	النون المفتوحة
٢٩٢	النون المكسورة

قافية الهاء

٣٠٠	الهاء المفتوحة
-----	-------	----------------

قافية الياء

٣٠٠	الياء المفتوحة
٣٠٢	قافية الألف المقصورة

قصائد التفعيلة

٣٠٣	يا حقد الأوثان
٣٠٤	الجرح صليب يورق بالزيتون
٣٠٦	الخاتمة

مكتبة البحث

٣١١	المصادر والمراجع العامة
٣٢٠	الرسائل الجامعية
٣٢٠	الصحف والدوريات
٣٢٠	المخطوطات
٣٢١	البحوث غير المنشورة
٣٢١	المقابلات

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

من فضل الله تعالى على أبناء الأمة العربية أن بعث فيهم رسولا منهم يتلو عليهم آياته ويعلمهم الكتاب والحكمة، فأدى Q رسالته التي تضمنت جانبين: سياسيا وروحيا، أكمل Q لهم دينهم في الوقت الذي أرسى فيه دعائم صرح دولتهم، ووضع دستورها ونظامها الاجتماعي الشامل، فحققت الأمة - بمسيرتها على سنّته Q - تجربة من أروع تجارب النظم الاجتماعية وأنجحها، فنمت تحت ظلالها الوارفة حضارة إنسانية عريقة لن تسقط ما دام هنالك من يقول: اهدها الصراط المستقيم، صراط الذين أنعمت عليهم ولا الضالين .

ومن رحم هذه الأمة المعطاء، ولد أديب في مدينة النجف الأشرف، إبان عصر الثورات في العالم، وبعد ثورة العشرين في العراق، بأقلّ من خمس عشرة سنة، وقد تخطّت شهرته حدود مدينته، لتخطّى رسالته الفنية حدودها المحلية الضيقة وصولاً إلى آفاق إنسانية أشمل.

وكان هذا الأديب هو الشيخ عبد الصاحب البرقعاعي (١٩٣٣-١٩٩٥م)، الذي كان خير ممثل لحضارة الأجداد، بأصالة فنه؛ شكلاً ومضموناً، وبسلوكه، الذي أخطه في الحياة عن وعي، إلا أنّ شعره بقي رهن الإهمال لأسباب - لا تتسع هذه المقدمة لذكرها -؛ لذلك لم ينل نصيباً من الدراسة والبحث العلمي، إلا تنقّاً من المقالات المبتسرة، أو التي لا تغني عن البحث الأكاديمي، فضلاً عن أنّ شعره لم يُجمع ولم يحقق ولم يطبع أيضاً، إلا ما تناثر هنا وهناك بمقطوعات نشرتها الصحف والمجلات.

لذا كان اختيار موضوع هذه الرسالة (شعر البرقعاعي، تحقيق ودراسة)، يستند إلى جملة مسوغات منها:

١. حفظ شعر البرقعاعي من التلف أو الضياع، لأنّ الشاعر لم يطبع ديوانه ولم يكتبه بخط يده، وقد تصدّى لهذه المهمة ابنه ضرغام في أواخر حياة أبيه، ودوّنه بمخطوط.

٢. تزويد المكتبة العربية بهذا اللون من الدراسة، التي تسلّط الضوء على شعر غنيّ بالمضامين الاجتماعية والسياسية والتأملية المعبرة عن الإطار الحضاري للعصر الذي عاش فيه الشاعر، في الوقت الذي لم يعدّ الأدب الحديث أدباً مسلياً حسب، وإثماً يراد منه أن يكون موجهاً؛ لأنّ سمة العصر، الذي ولد وعاش فيه البرقعاعي تنطوي على مظاهر التحلل والقلق والتخبّط، وتلك الظروف قد تجعل من الأديب منطوياً على نفسه متشائماً من الحياة، وقد تحفّزه على أن يكون

متصدياً، كما هو الحال في أدب البرقعلاوي، لذا يعدّ الاهتمام بتفسير هذا الأدب وبيان قيمه المعنوية والجمالية، من المهمّات الحضارية التي يضطلع بها طلاب العلم.

٣. هناك مسوِّغ ذاتي وهو تذوقي شعر البرقعلاوي؛ لما يتضمنه من قدرة على الإيحاء والتكثيف الشعري، الذي يعطي الفنان فرصة للتعبير عن الحقيقة تعبيراً عفويّاً لم يعرف بعد الفرق بين الإنساني العام وتظاهراته الخصوصية الحيّة، والتذوّق وإن كان مختلفاً عن النقد، والدراسة المتخصصة -، إلا أنّه يعدّ المرحلة الأولى الضرورية، التي لا بدّ من أن يجتازها الدارس قبل أن يقف حيال الأدب سائلاً نفسه عن العناصر التي كانت مبعث نشوته الفنية.

ولما كان التذوق ميلاً عاطفياً، وإنّ تسلله إلى النقد يفسد موضوعية البحث، لذا حرص الباحث كلّ الحرص على الحدّ من ميوله الشخصية، حرصاً منه على موضوعية البحث وحياديته. وبعد...

لم تكن فكرة دراسة شعر البرقعلاوي قد دارت في خلدي - على الرغم من علاقتي الشخصية بالشاعر وبأولاده - لتردد أسرته في وضع شعره المخطوط مشروّعاً للدرس، إلا أنّ أستاذي الفاضل الدكتور علي كاظم أسد، كان له الفضل في إقناع ابن الشاعر بضرورة إخراج نتاج أبيه إلى النور. وأخيراً وقع الاختيار عليّ، لذا أمل أن أكون عند حسن ظن أستاذي الفاضل، وعند حسن ظن من أودع عندي هذه الأمانة الروحية.

وقد استقرّ البحث على مدخل عام، وثلاثة أبواب وخاتمة. أوجزت في المدخل تعريفاً بالشاعر، وفصّلت حياته الروحية، لعلاقتها المباشرة بنشاط الشاعر الأدبي، وتطور شخصيته الفنية، بما ينحصر في تسليط الضوء على إدراك نتاجه الشعري، وإغناء الدرس وإضاءة جوانبه، واختتمت هذا المدخل في تبيان مكانة الشاعر في الشعر العربي المعاصر.

وأما الباب الأول: فجاء بأربعة فصول، كان كلّ منها يدرس اتجاهاً، وهي:

١. الاتجاه الوطني والقومي.

٢. الاتجاه السياسي.

٣. الاتجاه الاجتماعي.

٤. الاتجاه الذاتي والتأملي.

وأما الباب الثاني فخصصته للدراسة الفنية. ولاعتماد تجربة الشاعر على بناء الصورة بناءً تميّز به من معاصريه، فقد جاء هذا الباب لإظهار جوانب هذا التميّز الفنيّ بجوانبه المختلفة، ولأنّ الشاعر كان مؤمناً بقدرة الصورة على الإيحاء بالمضامين العميقة، فأثرت لخصوصية هذا الجانب

أن يكون الباب في ثلاثة فصول كلّها تهتم بجانب من جوانب بناء الصورة الفنية، وبيان أساليب الاستعمال الشعري للغة وبناء المعنى الشعري.

فأما الفصل الأول فخصص للصورة الفنية؛ (مفهومها، مصادرها، ووسائل بنائها؛ البيانية والحسية، والتشخيص والتجسيم، أي من حيث اتصالها بالإدراك)، وأما الفصل الثاني فخصص لدراسة بناء المعنى الشعري، بما يرتبط بتوقع المتلقي، سواء أحدث هذا التوقع أم لم يحدث، وعلى مستويات ثلاثة؛ المفردة والجملة والنص. وفي الفصل الثالث درست استعمال الشعري للغة، على مستوى التأليف، وقد رصدت الظواهر الأكثر بروزاً في شعر البرقعائي، فدرست على مستوى المفردة؛ (استعمال المفردات التراثية، والمفردات المستحدثة، والشعبية، والتي استحدثها الشاعر بالبحت)، وعلى مستوى الجملة، درست ظواهر؛ (الحذف والتقديم والتأخير، والتكرار). وقد رأيت ذلك كافياً في بيان الملامح الفنية الأساسية لشعر الشاعر.

أما الباب الثالث: فقد خصص لتحقيق شعر البرقعائي، ولأنّ الشاعر لم يدوّن شعره بنفسه، حتى تولّى هذا الأمر ابنه ضرغام، ثم نسخته أخته اعتماداً على مخطوطته، لذا اخترت نسخة ضرغام وجعلتها النسخة الأم، وقد وصفتها، وبيّنت منهج تحقيقها، ولم أرجع إلى غيرها إلا بما يصحح خطأ، ورتبته، الترتيب الفرعي على حركات الروي، وبدأت بالضمّة فالفتحة فالكسرة فالسكون، وأخّرت قصيدتين من شعر التفعيلة له، وأشارت إلى الباب الثالث من هذه الدراسة بالرمز (ب: ٣: الصفحة) في استشهادي بشعره في أثناء دراستي له في البابين؛ الأول والثاني.

وقد عرضت أهم ما توصل إليه البحث من نتائج في الخاتمة، وذكرت ما رجعت إليه من مصادر في ثبت.

وأخيراً فلا يسعني إلا أن أقدم الشكر لأستاذي الجليل الدكتور علي كاظم أسد، الذي كان له الفضل الوافر في وضع منهج هذه الدراسة، وقد تجشّم وعناء سفر الإشراف عليها، وأغناها بكلّ ما من شأنه أن يجعلها مشتملة على مقوّمات البحث العلمي، ولن أنسى عند قراءته أول مسودة، قوله: الماجستير أصعب من الدكتوراه، في إشارة منه إلى قلّة خبرة طالب الماجستير في البحث الأكاديمي، حين رأى مسودتي قد شرّقت وغرّبت في بحرٍ لجّي من دون بوصلة، فكان البوصلة والربّان والشرّاع، فأوصلني إلى برٍّ أمان جعل من هذا الجهد شيئاً مثمراً، ولم أقل كاملاً، فالكمال لله تعالى وحده، ومنه نستمد العون والتوفيق.

الباحث

تومان غازي

ملخص

تتناولت هذه الدراسة موضوع (شعر البرقعاعوي، تحقيق، ودراسة)، لذا يكون، لها ثلاثة أغراض؛ الأول: تحقيق شعر البرقعاعوي، والغرض الثاني: أهتم ببيان الموضوعات التي تضمنتها رسالة الشاعر، والغرض الثالث: أهتم ببيان الاداء الفني لشعر البرقعاعوي.

وقد اقتضت صورة البحث ان يشتمل على مدخل عام وثلاثة ابواب، وخاتمة، وهي على النحو الآتي: أما المدخل العام فكان مخصصا لبيان حياة الشاعر؛ المادية، والروحية، وبيان تأثير البيئة والاحداث التي طبعت شعر البرقعاعوي بطابعها، فأصبحت مفاتيح لفهم شعره؛ شكلا ومضمونا، وقد انتهى المدخل في بيان موقع الشاعر على خارطة الشعر العراقي والعربي.

وقد انعقد الباب الأول على بيان اتجاهات شعر البرقعاعوي، وقد قُسم هذا الباب على أربعة فصول، درست في كل فصل اتجاها من الاتجاهات الآتية:

الفصل الاول: الاتجاه الوطني والقومي.

الفصل الثاني: الاتجاه السياسي.

الفصل الثالث: الاتجاه الاجتماعي.

الفصل الرابع: الاتجاه الذاتي والتأملي.

وقد سبقها مدخل بينت فيه أهمية استعمال اصطلاح (الاتجاه) بدلا من (الغرض)؛ الاصطلاح القديم، الذي لا يستوعب المضامين الواسعة المتداخلة والمعقدة التي يتضمنها الشعر الحديث. ثم تناولت في الاتجاه الاول (الوطني والقومي) مباحث عدة هي: العراق، وفلسطين، والوطن العربي. أما الاتجاه السياسي فجاء في عدة مباحث ايضا هي: الفخر السياسي، والروح الثورية، والنقد السياسي. وتناولت في الاتجاه الاجتماعي: موقف الشاعر من الأغنياء، وموقفه من رجال الدين، وموقفه من المرأة، وأخيرا نقد السلوك العام. وانعقد الاتجاه (الذاتي والتأملي) على بيان الشعر الذي يكون موضوعه (مشاعر الشاعر الشخصية) التي تتجلى في موضوع الغزل والشكوى، التي تتصل بالشاعر نفسه ولا تهم الانسان، في حين هناك مشاعر عميقة ترتقي إلى مستوى التأملات وهي تهم الإنسان بجملته وتشمل مباحث فرعية منها: الجدوى من الحياة، والقيادة الدينية ومنجزها السياسي، والتأمل في قوى النفس وصراعاتها، وهذه اندرجت تحت عنوان: التأملات وثيقة الصلة بالعقل، وهناك تأملات ذوات طابع انفعالي، درست فيها مشاعر القلق الوجودي؛ قلق الخطيئة وقلق الحرية.

أما الباب الثاني: درست فيه أحد أظهر الجوانب الفنية في شعر البرقعاعوي، وهو الصورة الفنية، التي رأيتها كافية لبيان ملكة الشاعر الفنية اذا درست من جوانب مختلفة، فجاء هذا الباب في ثلاثة فصول وأما الباب الثاني فخصصته للدراسة الفنية. ولاعتماد تجربة الشاعر على بناء الصورة بناءً تميّز به من معاصريه، فقد جاء هذا الباب لإظهار جوانب هذا التميّز الفني بجوانبه المختلفة، ولأنّ الشاعر كان مؤمناً

بقدرة الصورة على الإيحاء بالمضامين العميقة، فآثرتُ لخصوصية هذا الجانب أن يكون الباب في ثلاثة فصول كلّها تهتم بجانب من جوانب بناء الصورة الفنية، وبيان أساليب الاستعمال الشعري للغة.

فأمّا الفصل الأول فُخصص للصورة الفنية؛ (مفهومها، مصادرها، ووسائل بنائها؛ البيانية والحسية)، وأمّا الفصل الثاني فُخصص لدراسة بناء المعنى الشعري، بما يرتبط بتوقع المتلقي، سواء أحدث هذا التوقع أم لم يحدث، وعلى مستويات ثلاثة؛ المفردة والجملة والنص. وفي الفصل الثالث درستُ الاستعمال الشعري للغة، على مستوى التأليف، وقد رصدتُ الظواهر الأكثر بروزاً في شعر البرقعائي، فدرستُ على مستوى المفردة؛ (استعمال المفردات التراثية، والمفردات المستحدثة، والشعبية، والتي استحدثها الشاعر بالنحت)، وعلى هذا المستوى السياقي للجملة، درستُ ظواهر؛ (الحذف والتقديم والتأخير، والتكرار). وقد رأيتُ ذلك كافياً في بيان الملامح الفنية الأساسية لشعر الشاعر.

أما الباب الثالث، فقد خصصته لتحقيق شعر البرقعائي من المخطوطات التي حصلت عليها من أسرته، وقد قارنت هذه المخطوطات وشخصتُ النسخة الأم وسميتها النسخة (أ)، ثم وصفتها وبينتُ منهج التحقيق، ثم بوبتُ الشعر في هذا الباب على الحروف الهجائية.

لقد خرجت هذه الدراسة بجملة نتائج يمكن ادراجها في نقاط على النحو الآتي:

١. الشيخ عبد الصاحب البرقعائي (١٩٣١-١٩٩٥م) شاعر ولد في مدينة النجف الاشرف ونشأ نشأة علمية ادبية، وكان زاهدا اتخذ زهد خلو للتأمل في قضايا عصره الاجتماعية والسياسية والفكرية، وكان ذا حس وطني ثوري الهبت روحه الثورات العالمية التحررية كثورة اكتوبر في روسيا وثورة العشرين في العراق، التي اصبحت مصدر الهام له ولكل التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية، ولكنه جمع بين الاصاله والتطلع إلى المستقبل، لذا اتخذ من عهد الرسالة الاسلامية نموذجه الحضاري الذي رآه أساسا لكل نهضة عربية يُراد لها النجاح والشمول.

٢. مكانة البرقعائي الشعرية: يعد أحد ممثلي المجرى الشعري العام (المحافظ الذي يطلق عليه الخط الكلاسيكي العربي)، الذي يمثلّه الجواهري خير تمثيل، وهو المنجر الذي يجمع بين روح التمرد في الفن الشعري المعاصر، والإحساس الصادق بالموروث والارتقاء به ليصبح معبرا عن روح العصر.

٣. مضامين الشاعر: تغيّرت مضامينه بالقياس الى الاغراض القديمة، لتصبح ممثلة للاطار الحضاري لعصره، فطرق في شعره معظم الميادين الاجتماعية والسياسية والفكرية، وقضايا المجتمع المعاصر من ناحيتين؛ الاولى: نقد الظواهر السلبية، والثانية: الاشادة بالظواهر الايجابية، والدعوة لها، ولاسيما التي تعيش في ضميره بوصفها قيما حضارية حية تمثل ماضي الامة المجيد. بالإضافة الى ذلك كان شعر البرقعائي التأملّي في ميدان النظرية السياسية وقضايا المجتمع والنفس البشرية، يمثل انجازا مهما يبلغ حد الايدولوجيا.

٤. الاداء الفني: كان البرقعائي ذا خيال خصب خلاق استطاع بوساطته وبمعونة ثقافته الفنية والعامّة، أن يفتح آفاقا رحبة عُرف من خلالها شاعرا متميزا له صوته الخاص، واستطاع ان يغوص

على ادق المعاني، وأدق الأحاسيس والمشاعر ويجسدها في صور بيانية موحية ومؤثرة وقابلة للإدراك، لذا يمكن أن نعدّ شعر البرقعاوي شعر صورة، بمعنى أنه لا يفقد كثيراً من جمال أدائه والإيحاء بمضامينه، فيما لو تُرجم إلى لغة أخرى غير التي كُتب بها.

٥. بسبب من إهمال الشاعر لتدوين شعره ونشره، فضلاً عن التحولات السريعة التي حدثت في العالم بسبب قوى العولمة، فقد كان لدى أسرته بعض التحفظات التي تشير إلى حجب بعض نتاج الشاعر عن الدراسة، ولاسيما الذي يبين موقفه من الحرب العراقية الإيرانية، إذ يشير ظاهر هذا الشعر إلى أنّ صاحبه كان يميل إلى جانب الحكم البائد وهو شيء جاء من قبيل اتفاق الرؤى، وقد بيّن البحث ذلك، لذا يوصي الباحث أن يُعاد النظر في جمع شعر الشاعر وإضافته إلى ما مثبت في هذه الرسالة، إذا سمحت بذلك الأيام.

الباب الأول

دراسة في موضوعات شعر البرقعاعوي

مدخل:

لم يخرج شعر البرقعاعوي عن الإطار الحضاري لعصره، الذي تتكون فيه الأفكار والعقائد، ويتضمن هذا الإطار ثلاثة اتجاهات متوازية هي: الاتجاه الفكري، والاتجاه الاجتماعي والاتجاه السياسي، التي تنشط إبان مراحل نهوض الشعوب والأمم، متجهة بها إلى الأمام في مسيرة - غالباً - لا تجد الطريق معبداً بين يديها، فتعرق لها معوقات اقتصادية واجتماعية وسياسية وفكرية مضادة، تتبناها قوى داخلية وخارجية ترى أنّ مصالحها باتت في خطر، فضلاً عن مخلفات السلوك البشري التي تقاوم من غير وعي الإطار الحضاري الناهض.

لذا لا يجد الشعراء في خضمّ هذه التيارات المتلاطمة إلا أن يتخذوا المواقف بإزائها بحسب ما تتفق مع طموحاتهم، وبحسب التبعات الملقاة على عاتقهم، أو ما يخالفهم جزئياً أو كلياً، بما يحقق فكرة الالتزام، فلا مجال للشاعر المعاصر - غير المتفاعل مع الإطار الحضاري لعصره -، إلا الانكفاء إلى الذات والزهد بالحياة والتصوف، بمعنى أنّ مواقفه ستكون سلبية إزاء قضايا عصره وهموم مجتمعه وتطلع أمته، وذلك لم نشهده عند شعراء القرن العشرين على النحو الذي ظهر بهيأته الحادة في العصر العباسي الثاني، أيام الحلاج (ت ٣٠٩ هـ) وبعده^(١)، إلا على نحو جزئي بما يسمى بـ(ظاهرة الاغتراب).

إنّ ارتباط الأديب بقضايا عصره - مهما كان طابعها محلياً - لم يكن شيئاً غريباً على طبيعة الأديب المعاصر، لأنّ تكوين الأديب الثقافي وخبرته، فضلاً عن حسّه المرفه وإدراكه العميق للأمور، وصواب نظرته في الحياة في تطورها الظاهري والباطني، لا تسمح له أن يتوقع في عزلة^(٢) يغني فيها لنفسه، أو يستغرق في تأملات بعيدة عن الواقع.

(١) انظر: تاريخ الادب العربي، العصر العباسي الثاني، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ١٩٨٦م، ط٦: ١٠٥.

(٢) انظر الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والموضوعية، د. عز الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ١٩٨١م، ط٣: ٣٩٥.

والاتجاهات، أو الأبعاد الموضوعية^(٣) - كما يسميها بعض الباحثين -، اصطلاح اشمل وانسب من الاصطلاح القديم المسمى بـ(الأغراض) الشعرية، لدراسة مضامين الشعر المعاصر، لأن الأغراض تقسم عادة على: مديح وهجاء ورتاء وغيرها، من الفنون المقسمة على وفق ما تشير إليها في الواقع، لا تناسب طبيعة الشعر، التي لا تتصل بالموضوع برباط وثيق، إلا بوصفه مثيراً ينتهي أثره عند إثارة انفعال الشاعر حسب، ويختفي ليحل محله بناء اللغة بناءً جديداً، إلى الحد الذي يصبح فيه الشعر شيئاً قائماً بنفسه.

لذا تعدّ التقسيمات على وفق الأغراض مدرسية بعيدة عن المنطق الواقعي والفني للتجارب الشعرية، لأنّ واضعي هذه الحدود حين صدقوا ما وضعوه راحوا يضعون شروطاً لكلّ غرض، ثم ذهبوا إلى أبعد من هذا فوضعوا أبواباً لكلّ غرض، حددوا فيه نوع المفردات والأساليب التي تلائم منصب الممدوح^(٤) - في غرض المدح مثلاً - ناسين أنّ الشاعر حين يمدح شخصاً، إنّما يمدح القيم الإنسانية التي يجسدها، سواء أكان ممدوحه ملكاً أم وزيراً أو شخصاً من عامة الناس، وربما وجد نفسه في ممدوحه فاستغرق في مدح نفسه بطريقة غير مباشرة، والمهم هو أنّ ما أُصطلح عليه القدماء بالأغراض وتقسيماتها الفرعية، تنافي طبيعة الشعر والحياة معاً، لأنّ ((أكثر الشعراء إذا انتهوا من كتابة قصائدهم لا يجدون في أطوائهم قناعة بأنّ الموقف أو المناسبة، أو السبب القريب هو الهدف الجوهرية، الذي قام على أساسه النص، وقد تكون المناسبة أو الممدوح أو المهجو أو المرثي، الشرارة التي أدّت إلى احتدام التجربة الفنية، ولكنها ليست هدف الشاعر))^(٥).

إنّ حيوية المحتوى الحضاري لعصر البرقعاوي قد تفاعلت مع نزعة الثورية المواقبة لولادة القصيدة الجديدة^(٦)، فأديا إلى تفاعل بين الشاعر ومحيطه، متجهين معاً في نقاط الالتقاء الإيجابية، ومتعاكسين في النقاط السلبية، وفي كلتا الحالتين كان الشاعر كريماً في تأييده وفي نقده لميادين الحياة المختلفة.

(٣) انظر: عنوان كتاب (الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن)، د. عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، ١٩٨٤م، ط٣.

(٤) انظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني الأزدي (٣٩٠-٤٥٩ هـ)، حققه، وفصله، وعلق على حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ١٩٧٢م، ط٤، ١٢٨/٢ وما بعدها.

(٥) كافوريات المتنبي، دراسة تاريخية وفنية، د. علي كاظم أسد، دار الضياء للطباعة، النجف الاشرف، ٢٠٠٢م: ١٠٠.

(٦) يضع الدكتور علي عباس علوان عام ١٩٤٧م، تاريخاً لولادة القصيدة الجديدة في العراق، إذ تخلّصت من السمات والظواهر السلبية في اضطراب الرؤية الشعرية، أو في اجتماع النزعات المتناقضة، وتخلّصت أو كادت من مظاهر التوتر الشديد بين الشكل والمضمون. انظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، د. علي عباس علوان، الجمهورية العراقية، وزارة الاعلام، بغداد: ٧.

وعلى الرغم من أنّ (الاتجاه) اصطلاح أشمل من اصطلاح (الغرض) في استيعاب مضامين البرقعلاوي، إلا أنّ التقسيم السابق يعدّ تجنّياً على وحدة كثير من قصائد البرقعلاوي أيضاً، التي تتداخل فيها تلك الاتجاهات، حتى يصعب وضعها في اتجاه معين، فمثلاً موضوع الرثاء، وهو من المواضيع الملتحمة بوجدان الشاعر، التي تشير أكثر من غيرها إلى الوقائع الجزئية، كما يظهر في قول الشاعر^(٧):

دمعة الشاعر على روح الفقيد رددى الشعر على الحفل المجيد

فانّ الشاعر قد ذهب به بعيداً عن الحزن واللوعة والتفجّع، ليلج به إلى ميدان الإصلاح الاجتماعي والسياسي، يقول الشاعر^(٨):

أيّها الحفل وهذي نفتني علّها توفّظ عشاق الركود
علّها توفّظ شعباً يجتني ثمر الأمجاد من جوف اللحد
علّها توفّظهم من رقدة فاز قوم نهضوا بعد الرقود

.....

.....

فتمى يهتف فينا مصلح انهضوا للحقّ هبّوا يا جنودي

وكذلك المواضيع الأخرى التي تطرّق لها الشاعر، فإنّها تأخذ أبعاداً اجتماعية وسياسية وفكرية أحياناً، حين يبني الشاعر عالمه الشعري على أساس فكرة يراها سبباً في ظهور أو اختفاء ظاهرة ما، فتصبح الدافع الأساس لبناء القصيدة، فيراها القارئ تتراءى له فيما توحى به بنيتها.

لذا ستكون اتجاهات مضمونه الشعري في فصول تيسّر الدرس الأكاديمي، وتراعي - في الوقت نفسه - طبيعة التجربة الشعرية، بما لا يحرف دلالة النصوص المستشهد بها لتمثيل الاتجاهات الشعرية، التي يمكن تقسيمها على النحو الآتي:

١. الفصل الأول الاتجاه الوطني والقومي.

٢. الفصل الثاني: الاتجاه السياسي.

٣. الفصل الثالث: الاتجاه الاجتماعي.

٤. الفصل الرابع: الاتجاه الذاتي والتأملي.

(٧) ب ٣: ٢٤٥.

(٨) م ٦: ٢٤٦.

الفصل الأول

الاتجاه الوطني والقومي

١. العراق:

يبدأ الشعر الوطني لدى الشاعر من مسلمة لديه يعدّ فيها الوطن شيئاً مقدساً مطلقاً، لاتصال الوطن بالمطلق المقدس (الله تعالى)، اتصالاً غير عارض، وإثماً هو اتصال جوهري، كليّ أو روحي، فالوطن في نظر الشاعر هبة الله العزيزة على القلب، لأنها أعطيت على أساس التأهل، أي أنّ الوطن بمنزلة الأمانة الإلهية لمن يصون تلك الأمانة، ويحافظ عليها مهما كلفت التضحيات، لا بدافع المنفعة، لكن بدافع الحبّ الخالص، يقول الشاعر^(٩):

منحتك يا عراق هواي بكرا وأنت على يديّ تحطّ بدرا

.....

أنا من نبعك الصافي نـميرٌ يفيض على صحاري العمر طهرا
فإنّ دمي وحبّك في فؤادي صلاة الزحف تدفع عنك شرّاً

وعلى الرغم من أنّ الشاعر ينطلق من مقولة: الأرض لله، بشأن الملكية، إلا أنّ خصوصية وطنه العراق تنبع من عمق لا شعوري يذكر بالفر دوس المفقود، فيصبح للعراق حضور روحي في الذاكرة، يتداخل فيه الأرضي والسمائي، يقول الشاعر^(١٠):

بلاد الله واسعة ولكن رمالك من سماء الله ذكرى

وعلى وفق هذه الرؤية يمكن أن يعدّ الوطن حالاً من الأحوال الصوفية^(١١)، التي لا تحصل من طرف واحد، لأنها متضايقة مع ما يسميه الصوفيون بـ(المقامات)^(١٢)، التي يصل إليها العبد بإرادته

(٩) ب ٣: ٢٥١، ٢٥٢.

(١٠) م.ن: ٢٢٥.

(١١) الأحوال: هي المواهب الفائضة على العبد من ربه، إمّا واردة عليه ميراثاً للعمل الصالح المزكي للنفس، المصفي للقلب، وإمّا نازلة من الحقّ امتناناً محضاً، وإثماً سميت أحوالاً لتحول العبد من الرسوم الخلقية، ودركات البعد إلى الصفات الحقيقية ودرجات القرب. انظر: اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني (ت ٧٣٠هـ)، تقديم وتحقيق: د. عبد اللطيف محمد العبد، دار النهضة، القاهرة، ١٩٧٧م، ط ١: ٨.

(١٢) المقامات: معراج للمتصوف باتجاه الحقّ، وتبدأ بإرادة المتصوف في عالم الظاهر، وصولاً إلى عالم الحقيقة، ووسائلها العبادة الراسخة والمجاهدات. انظر: طبقات الصوفية، عبد الرحمن السلمي، تحقيق: محمد محمود حجازي، دار التفسير للطباعة والنشر، الزقازيق، (١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م)، ط ١: ٣٥٢.

بالعبادة الراسخة وبالمجاهدات، التي يتكشف جوهرها في تطبيقها الحي المتحقق في الزمان، وفي عملياتها التاريخية، لا عن طريق التأمل الذهني المجرد، والشعائر الفارغة، إذ (يرى الشاعر) أن لا مآثرة بلا كفاح، ولا مكافأة بلا مآثرة ولا حياة بلا فعل^(١٣)، يقول الشاعر^(١٤):

وأَمْضِي لِلْحُدُودِ أَذُودَ عَنْهَا وَأَجْعَلُ جِثَّتِي حَصْنَ الْحُدُودِ
وَأَحْمِلُ رَايَةَ الْأَوْطَانِ حَتَّى تَطْرَزَ مِنْ شَايِبِ الْوُرُودِ
لَتَخْفِقَ بِالْكَرَامَةِ فَوْقَ أَرْضِي وَيَحْيَا الشَّعْبُ فِي عَيْشِ رَغِيدِ

أمّا إرادة قوى الشرّ؛ المكنى عنها بـ(الليل، واللظى المجنون)، التي تهدد حبّ الوطن وبالنهاية تهدد ذات الشاعر، فأثّرها تكون غرضاً لنضال الشاعر، بإرادة قويّة لا تهاب الموت، يقول الشاعر^(١٥):

تَمْزَقْ وَجْهَ اللَّيْلِ شَهَبَ شَهَادَةٍ عَلَى خَطْوِهَا صَبْحَ الْفِرَاتَيْنِ يَنْشُرُ
زَرَعْنَا عَلَى عَزِّ الْحُدُودِ جَسُونَا وَقَلْنَا لَهَا مِنْهَا هُنَا سَوْفَ نَنْشُرُ
يُرِيدُ اللَّظَى الْمَجْنُونُ أَنْ نَهْجَرَ الْحُمَى بَلَى مَنْ دَنَسَتْ فِيهِ الْوَلَادَاتُ يَهْجُرُ

أمّا حال اللقاء فإنّه يأخذ صوراً مختلفة توحى بالتلاحم بين الذات والموضوع، حتّى لا يمكن تصور أحدهما بمعزل عن الأخرى، كما هو الحال في صورة الزرع لكلا الطرفين في الآخر، فالوطن مزروع في أبهى الرؤى، والذات مزروعة في الوطن، يقول الشاعر^(١٦):

وَطَنِي يَا هَبَّةَ اللَّهِ لَنَا أَيُّهَا الْمَزْرُوعُ فِي أَبْهَى رُؤَايَا

نلاحظ التلاحم والاتحاد بين الشاعر ووطنه، الذي يأخذ صورة الشجرة، ثم تتطور الصورة لتعبّر عن صورة الزرع المعنوية إذ تتداخل الروحان معا بعد تداخل الجسدين، يقول الشاعر^(١٧):

جَذُورِي فِيكَ غَذَّتْهَا الْمَعَالِي وَأَغْصَانِي بِظِلِّكَ لَيْسَ تُعْرِى

وبيلغ التلاحم أشدّه حين تمتدّ عاطفة الشوق لتحتوي تاريخ الوطن المفعم بالأمجاد، في الوقت الذي تتجسد الأحاسيس في الجمادات (الحصى)، يقول الشاعر^(١٨):

الْيَنَابِيعُ اسْتَقَامَتْ وَمَشَتْ رَعِشَةُ الْإِحْسَاسِ حَتَّى فِي حَصَانَا

(١٣) انظر: في سبيل الواقعية، أ.لافرينسكي، ترجمة: د. جميل نصيف، وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٤م: ٩.

(١٤) ب: ٣ : ٢٤٥.

(١٥) م.ن: ٢٥١.

(١٦) م.ن: ٢٩٠.

(١٧) م.ن: ٢٥١.

(١٨) م.ن: ٢٩٠، ٢٩١.

إنّ مشى فوق ثراها حاقداً يقشعرّ الرمل يغتاظ ثرائنا
يتأظّى الحتف يشتار الفنا يستفزّ العنف في عنف لظاننا
يا حقول الورد لا يخبو الشذاً من حدود الورد والشوق احتواننا

إنّ الرؤية الصوفية تحتاج إلى وسائل رمزية للتعبير عنها، لأنّ الوعي الصوفي لحظات يشعر فيها المرء بدلالات كثيرة، كما يبدو الوعي ممتلئاً بالمعاني المتناوبة^(١٩)، لذا حين يشير الشاعر إلى توحدّه مع الوطن بكلّ أبعاده الماضية والحاضرة، فإنّه يرمز إليه بالمرأة الحبيبة، التي تبادلته الحبّ بالقوة نفسها، فيصبح لا فرق بين المرأة والرجل في تمثيل الحبّ، أو تمثيل المدافع عنه، فيصبح الشاعر وطناً لها، وتصبح هي نخوة السيف اليماني، يقول الشاعر^(٢٠):

حبيبتيّ التي من قبل ألفٍ قرأت فؤادها دون الغواني
وقامت إلفه ما بين قلبي وبين صفاتها الغرّ الحسان
توحدنا فكنّت لها بلاداً وكانت نخوة السيف اليماني

ويشعّ رمز (المرأة) بالمعاني الصوفية، حين يصوّرّها الشاعر بوصفها تجلياً للمطلق، لإدراكها لغة الوحي، يقول الشاعر^(٢١):

لها لغة السماء وإنّ وحيّاً قرأناه له عبّق البيان
تجذّر حبّها فينا فألقّت نباهتنا بقلب أو لسان

ومن هذه الرؤية المقدّسة المطلقة، ينطلق موقف الشاعر من وطنه، ذلك الموقف غير المتسامح، وغير المداهن، لأنّه موقف حدّي يمثّل حدّاً من حدود الحياة الروحية، قوي قوة الإرادة الإلهية، وإنساني غير متعصّب، فهو سلام على من يقدر هذه الحقيقة الصلبة، وهو حرب عوان على من يرى غير ذلك، يقول الشاعر^(٢٢):

لها شكل الحمائم في سلامٍ ومعنى السيف في الحرب العوان

.....

(١٩) انظر: الشعر الصوفي، كولن ولنسن، ترجمة: عمر الديراوي، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٢م، ط ١: ٧٥.

(٢٠) ب ٣ : ٢٧٩.

(٢١) م.ن.

(٢٢) م.ن.

بلادي شهقة البركان تضرى على طيش الدخيل بلا تواني
تمطت فوقها الأضواء حتى تندى الصبح عن عبق المعاني
وعششت النجوم على ذراها فلم تبرح مفارقها الأماني
تضمخ بالهديل قري مناهها ويسبح في رؤاها الرافدان

هكذا كانت رؤية الشاعر تجاه وطنه العراق، رؤية شاملة تداخل فيها الجسد بالروح، والجزئي بالكلي، والأرضي بالسمائي، وتكتف عبرها الزمن بماضيه وحاضره ومستقبله في لحظة واحد، هذه الرؤية الحيّة المعطاء نجدها شاملة حتى حين يتناول الشاعر وطنه الصغير النجف أو (الغري) موضوعاً، لأنّ الرؤية العميقة ترى الكلّ في الجزء، كما يتراءى نور المطلق في المشكاة^(٢٣)، يقول الشاعر^(٢٤):

فلمحت من بلد الغري تألقاً يهب الحياة وأنبل الأهداف
فأراه يا للنور حتى رملها يلدُ الصباح إذا الظلام يوافي

وعلى الرغم من تشبّع رؤية الشاعر تجاه وطنه بالشعور الديني، إلا أنّه حين تقع الحرب بين العراق وإيران عام ١٩٨٠م، فإنّ الشاعر ينحاز إلى جانب الإسلام العربي، بدلاً من الإسلام المرتبط بقومية أخرى، لأنّ الهوية الإسلامية قد تراجعت بوصفها هوية اجتماعية وسياسية، مقابل الهوية القومية الفاعلة آنذاك^(٢٥).

ولهذا لا يعدّ انحياز الشاعر إلى جانب الشعور القومي أيام الحرب بين البلدين، وقوفاً مع القومية العنصرية في العراق وتمجيدها لرموزها، في مقابل الثورة الإسلامية ورموزها - في أيّ حال

(٢٣) قال تعالى تعالى: (مثل نوره كمشكاة فيها مصباح...) النور: ٣٥.

(٢٤) ب ٣: ٢٦٥.

(٢٥) لم تستطع الهوية الإسلامية أن تصبح هوية سياسية واجتماعية بديلة من الهوية القومية حتى الآن، ولا سيما في العراق، بسبب قوة الشعور القومي، وقوة الطائفية في ضمن الهوية الإسلامية الواحدة، وهذا أدى إلى اختلاف الثقافات على نطاق المذهب الواحد، كما هو الحال في المذهب الشيعي، الذي ينتمي إليه الشاعر، لأنّ هذا المذهب يتقاسمه تياران متنافران في الرؤى تجاه القضية الواحدة، وهما: التشيع العلوي، والتشيع الصفوي الناشط في إيران، الذي شرّحه بعض المصلحين الإيرانيين، وبيّنوا سلبياته ومجافاته لروح الإسلام، ومنهم الدكتور علي شريعتي، الذي يرى: أنّ التشيع الصفوي وسيلة لتعطيل العمل بالقرآن، وسيرة النبي، فضلاً عن تعطيل المبدأ الإسلامي الأول: التوحيد، وإرساء قيم مبتدعة تقوم على أساس العنصر والدم والوراثة، في حين يرى التشيع العلوي طريقاً آموناً ومباشراً للوصول إلى القرآن والسنة من خلال الإيمان بالعترة، لأنّ العترة ليست مقابلاً للسنة، ولا للقرآن، بل ولا هي في مرتبتهما. انظر: التشيع العلوي والصفوي، الدكتور علي شريعتي، ترجمة: حيدر مجيد، تقديم: د. إبراهيم دسوقي شتا، دار الأمير للثقافة والعلوم، ش.م.م. مؤسسة الثقافة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت لبنان، (١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م)، ط ١: ٢٤٨.

من الأحوال - مثلما ترى بعض الآراء، التي لا تبصر غير الأبيض والأسود، ولا تتعمق الأشياء، لأن رؤية الشاعر أكثر تعقيداً من النظرة السطحية، فهو يرفض كلّ الألوان التي تخالف الأبيض الناصع، ويعدّها هجينة، ولذلك نظر إلى رأس النظام العراقي السابق - برغم عربيته -، ظالماً فاسداً وقرنه بـ(يزيد بن معاوية)، الذي رآه رمزاً للفساد والطغيان في تاريخ الأمة العربية، يقول الشاعر^(٢٦):

ويزيد ساءك أن تراه وحكمه سلب الحقوق والبرية يضحده
والآن هذا العصر عاد كأمسه في موجة الطغيان بل هو أزيد

ويجدد هذه الإشارة - أيضا - في مكان آخر بكناية(القطاة) التي بدأت تستأسد، فضلا عن وصف الوضع العام بأنه وضع فاسد، مناجيا الإمام الحسين □ في ذكرى مولده في سياق تجديد دعوة النبي ﷺ بالثورة على الظالم المستبد، يقول^(٢٧):

مولاي والذكرى تمدّ ظلّالها نورا يرفرف بالحياة ويسعد
أنت الذي جدت دعوة أحمد حتّى كائنك في الرسالة أحمد
قم وانظر الوضع المشين أما ترى هذي القطاة بغيها تستأسد

لذا يرى الشاعر أن أسباب الحرب إذا تراءت في ظاهرها أنها متوقفة على عامل واحد، هو الصدام الأيدلوجي بين القومية العربية في مفهومها الصّدّامي العنصري، والأيدلوجية الإسلامية في مفهومها الإيراني، فإنّ هذا العامل كانت تغذّيه عوامل خفيّة تكمن في الصراع القومي القديم، والأحقاد الدفينة التي توارثها أحفاد الإمبراطورية الفارسية، التي انهارت بفعل ضربات العرب المسلمين^(٢٨)، يقول الشاعر^(٢٩):

إنّ فاضت النار لم تطفئ مروعاتي أو عربد الليل لم يسكت صباحاتي
أنا العراق وأرض الله واسعة لكنّ تدفقت من قلب السماوات
إنّ أضرم الحقد تاريخي أحصته أجري الفراتين في زهو الحضارات

(٢٦) ب ٣ : ٢٣٨.

(٢٧) م.ن: ٢٣٧.

(٢٨) هذا الذي يراه الشاعر ويعتقد به، فهل تراه صحيحاً؟ أم هي حرب أثارتها القوى العالمية وغذتها بعض أنظمة المنطقة؟! (الباحث).

(٢٩) ب ٣ : ٢٣٣.

نلاحظ ظهور رموز الحضارة الفارسية القديمة وأهمّها الرمز الديني (النار)، قد قابله الشاعر بـرموز حضارة عربية عريقة (بابل)، يقول الشاعر^(٣٠):

يا مطلع الفجر هذا موكب الشعب ازحف بشمسك نحو النصر والغلب
من عهد بابل سجلنا ملاحمنا على جبين الضحى في موسم الغضب

ويظهر رمز عسكري للحضارة الفارسية هو (الفيل)، فضلاً عن الدخان الذي يشير إلى رمز (النار) الديني، وهي تنطفئ من عزيمة المقاتل العراقي، يقول الشاعر^(٣١):

وحمم الثأر هبّ الجرح منصلاً فرّ الدخان كبا في ذلّه الفيل

وتمتزج القيم الدينية مع القيم العربية في الدفاع عن الوطن بفعل قدسيته، التي استمدّها من قدسية الرسالة الإسلامية التي نزلت فيه، يقول الشاعر^(٣٢):

يا مشعلي الفتن الرعناء إنّ على ترابنا وقفت كلّ المروءات
تمدّ من قمم التاريخ نجدتها لحاضر مشرق يحنو على الآتي
جحافل الخير ما شلّت تقدمها حماقة الشرّ يوماً في الملمات
وكلّ شهم يلاوي الموت يصرعه يخني الضلوع على مهد النبوءات
يصيح بالنار إنّ أبدت نواجذها ما خرب الجنّ جدران السماوات

وهكذا يصبح سلاح العراقي المدافع عن وطنه، معززاً بالإيمان، وأنّ سيوفه هي سيوف الله، يقول الشاعر^(٣٣):

هبت سيوف الله من أعمادها وتجرّدت إلا من الإيمان

أمّا إسلام الإيرانيين، فإنّ الشاعر يراه إسلاماً متأقلماً مع قوميتهم، لذا لم يكن إلا ثوباً يسترون به دوافعهم الخفية، إذ لم يستطع الإسلام صهر ثقافتهم في ثقافة مشتركة، كما هو الحال في القوميات التي انصهرت، فيما يسمى بالشعب العربي، أي الذي تكلم اللغة العربية وأنتج

(٣٠) ب ٣: ٢٢٥.

(٣١) م.ن: ٢٧٧.

(٣٢) م.ن: ٢٣٤.

(٣٣) م.ن: ٢٩٤.

فيها، يقول الشاعر^(٣٤):

أنا صرخة (الطبيب) (*) استباحث رملها غوايات كسرى عاد في ثوب مسلم

ومن الأدلة على اختلاف الثقافات في ضمن الدين الواحد، التي يردها الشاعر إلى الدوافع الخفية، ما يظهر في دعوات السلام التي هي من القيم الإسلامية الصريحة في القرآن الكريم^(٣٥)، التي لم يستجب لها الطرف الآخر، ولا سيما بعد عام ١٩٨٢م، أي في المرحلة الثانية من الحرب، حين نجح الإيرانيون بطرد العراقيين من إيران، ورفضوا إثر انتصارهم عروض التفاوض، وصمموا على مواصلة حرب استنزاف طويلة الأمد، كان وقودها من أبناء المذهب الواحد، يقول الشاعر^(٣٦):

والآن عادت فارس وتخيلت أن ترتقي يوماً مع النيران
وتمسكت بالحرب تستر عريها وتفر عن وجه السلام الحاني
وعدت تحت النار حول حدودنا وتصب ما ورثت من الاضغان

ومن هذه الرؤية العميقة إلى قدسية الوطن وربطها بالقيم العربية، التي أقرها الإسلام، وأضاف لها قيماً روحية أخرى، ينبثق موقف الشاعر بوصفه موقفاً مستقلاً، لا علاقة له بنزعة حكام العراق العدوانية على إيران وثورتها الإسلامية، بل يمكن أن نقول العكس، بأنّ صدام هو الذي وقف إلى جانب الشاعر في موقفه، ولا سيما بعد المرحلة الثانية من الحرب، ذاك بأنّ موقف الشاعر أعمق وأشمل من موقف الحاكم، لأنه مستند إلى منظومة متماسكة من القيم العربية الإسلامية، التي تمثل ثقافة بلاد وادي الرافدين وشعبه، لذا نجد الشاعر يكثر من لهجة (أنا العراق) في كثير من قصائده المؤرخة في السنين الأخيرة للحرب، يقول الشاعر^(٣٧):

أنا العراق فجاءات تحاورني فاستقر ويهوي الدهر من برم

(٣٤) ب: ٢٨٦: ٣.

(*) الطب، ترخيم للفظ (طمبل) اسم لجزيرتين؛ طمبل صغرى وطمبل كبرى في الخليج العربي، حدث عليهما تنازع بين دولة الإمارات العربية المتحدة وإيران في عهد الشاه. (الباحث).

(٣٥) منها قوله تعالى: (يا أيها الذين آمنوا ادخلوا في السلم كافة) سورة البقرة: ٢٠٨، وقوله تعالى: (فإن اعتزلوا فلم يقاتلوكم والقوا إليك السلم فما جعل الله لكم عليهم من سبيلا) سورة النساء: ٩٠، وقوله تعالى: (وإن جنحوا للسلم فاجنح لها) سورة الأنفال: ٦١.

(٣٦) ب: ٢٩٣، ٢٩٤.

(٣٧) م: ٢٨٥.

جعلت من شغف النهران أوردة جيش الأعاصير ما مست صلافته
تذوي القصور ووهج الرمل ما انطفأت في كل حبة رمل فوقها نبتت
ما عسّس الليل إلا فزّ مكتئباً عبرت كيد الليالي فاستفزّ دمي
يستلّ من كبوات الفيل همّته وينتضي كيده من ذلّ منهزم
تسقي الصباح إذا ما غصّ بالظلم - شموخ نخلي - في تاريخه النهم
فيه النبوة ما جفّت من الحكم حكاية من بطولات ومن حكم
تذلّ سطوته اشراقة الهمم حقد تمرّغ في تاريخه الإثم
وينتضي كيده من ذلّ منهزم

وفي نص آخر يؤكد الشاعر؛ أنّ نظام الحكم العراقي لا يمثّل الشعب العراقي العربي الأصيل، ذي الماضي المجيد، الذي ملأ الإسلام روحه بالمعاني والقيم السماوية السامية، والشاعر حين يكرر نغمة: (أنا العراق) يريد أن يُوصل رسالة للطرف الآخر بأنّه لا يقاتل صدام، وإنّما يقاتل الشعب العراقي المسلم الموصوف بشخصية الشاعر بكلّ أبعادها الثقافية والتاريخية والإنسانية، يقول الشاعر (٣٨):

أنا العراق الذي فاضت جداوله مروءة تنظفي فيها الأباطيل
أحمي الحدود بأضلاع وأفئدة لها من الترب تكبير وتقويل
حفظت آثار أجدادي وعزمهم وما وهنت وجمر الموت مخبول

ويؤكد الشاعر سخف النظرية الدوغمانية (٣٩)، التي تسدل الستار على عصر كامل بسبب موقف باطل لرأس نظامه، ولهذا نجده يفتخر بعطاء الأمة الحضاري الدال على حيوية الشعب، الذي يعمل على ازدهار حضارته حتى ولو كانت قيادته ظالمة في بعض المواقف، كما هو الحال في عصر الرشيد المسمى بـ(العصر الذهبي)، يقول الشاعر (٤٠):

بنينا على بغداد مجد حضارة يفجر وعي الدهر والدهر غافل
نفيض على الدنيا بموج مروءة ودجلة فينا للسحاب مناهل
إلى الآن تدعو الأرض كلّ سحابة سحابة هارون عطاوك وابل

(٣٨) ب ٣ : ٢٧٧.

(٣٩) الدوغمانية تعني ((الجمود العقائدي، والتمسك غير الانتقادي بتعاليم معينة، أو بمفهوم شائع معين... [وهي] تلازم جميع الأديان، وكلّ النظريات الميتافيزيقية التي تدافع عن كلّ ما هو قديم، وترفض كلّ ما هو جديد ومتطور)). القاموس السياسي، ب.ن. بوناماريوف، ترجمة: عبد الرزاق الصافي، ط ٢، ١٩٧٤م: ١٥٢.

(٤٠) ب ٣ : ٢٧٢.

إنّ هذه الرؤية التحليلية تسخف المقولة التي تقول: (إنّ الناس على دين ملوكهم)، وهي إذا صحّت إنّما تصحّ على النفعيين، الذين ينعقون مع كلّ ناعق، ولا تنطبق على الإنسان الواعي، صاحب الموقف الذي يظلّ مناصراً للحق، ومناهضاً للباطل على قدر المستطاع. ومثل هذه الرؤية لا تباع ولا تشرى بالترغيب أو بالترهيب، لأنّها نابعة من موقف حدّي، وإرادة قوية تستمد قوتها من قوة مطلقة وهبتها قوة الأمر على الأشياء من خلال الاستسلام لسلطة عليا قاهرة، ترتفع فيها الذات إلى مقام يؤهلها فيه لاستقبال المواهب الإلهية، مثل: موهبة طاعة الأشياء لأوامر العبد انسجاماً مع مقولة: (كن فيكون)، لذا ركّز الشاعر على النار (رمز الإمبراطورية الفارسية الديني)، قائلاً: كوني (رماداً)، وكوني (ذليل اللظى)، يقول الشاعر^(٤١):

أطفي غرورك أجري فيك صولاتي أرميك من دمي المولود من غصبٍ
كوني رماداً بلا وقد ولا شرر كوني ذليل اللظى من غير زفرات
علّمت كسرى إذا ما شبّ حقد وغي يستبسل الموج مئى في الملمات

إنّ صدق التجربة الصوفية في هذا الموقف حين يصدر من شاعر نجفي يرتدي الزيّ الديني بوجه نظراء له في المذهب والزيّ، عند شعوره بتهديد وطنه المقدس، لأمر يستحق أن يتوقف عنده أصحاب القرار، لأنّه لا يعبر عن حقيقة فردية، بل يعبر عن حقيقة اجتماعية لا ينبغي أن يتجاهلها سياسي، في الوقت الذي يستفيد السياسيون الواعون من تحليل الفلكلور الشعبي للشعوب، لمعرفة مغزى الحكاية والنكتة وغيرها، قبل اتخاذ قرار مهمّ كالحرب مثلاً، ناهيك عن المراهنة على حرب استنزاف طويلة الأمد.

وأخيراً لابدّ من الإشارة إلى أنّ موقف البرقعاوي الوطني ضارب في جذوره منذ الشباب، فقد كان عمره لا يزيد على السابعة والعشرين عاماً عند قيام ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨م، وقد دوّن موقفه بشأن الخدمة العسكرية في الجيش العراقي، بحسّ وطني ووحي حادين، يقضيان بضرورة رفق الثورة بالطاقات الفعلية، وقد حتم ذلك عليه نقد الزيّ الديني، الذي يتخذ ستاراً للهروب من نيل المجد والرفعة والكرامة، والوقوف بحزم بوجه كلّ من يريد النيل من عزّ الوطن، من أعداء؛ داخليين وخارجيين، يقول الشاعر^(٤٢):

سأخلع عمّة توجّت فيها بكفّ من تقاليد الجدود

(٤١) ب ٣: ٢٣٤.

(٤٢) م.ن: ٢٤٥.

.....

وأَمْضِي لِلْحُدُودِ أَذُودَ عَنْهَا واجْعَلْ جِثِّي حِصْنَ الْحُدُودِ
وأَحْمِلْ رَايَةَ الْأَوْطَانِ حَتَّى تَطْرَزَ مِنْ شَأْبِيبِ الْوَرِيدِ
لَتَخْفُقَ بِالْكَرَامَةِ فَوْقَ أَرْضِي ويَحْيَا الشَّعْبُ فِي عَيْشِ رَغِيدِ
فَقَدْ غَمَرَ الْبِلَادَ هَدَى زَعِيمِ كَرِيمِ الشَّعْبِ ذِي رَأْيٍ سَدِيدِ

يعبّر هذا النص عن موقف الشاعر تجاه أيّ تهديد لوطنه من الأعداء الداخليين والخارجيين، أمّا أعداء الوطن الداخليين، فإنهم يتمثلون بالحكام الطغاة، وفي طبقة الأغنياء التي تستحوذ وتحتكر الأموال، غير مبالية بما يعانيه الفقراء، فكان الاضطهاد الاجتماعي يمثل الظلم، الذي تمارسه الفئات الغنية التي تولّف خطراً فكرياً واقتصادياً واقعياً، أو كامناً، من قبيل التلاعب بالبضائع اليومية، وجني الأرباح الفاحشة، وما شابه ذلك^(٤٣)، لتصب أخيراً في خدمة ملذات الأفراد، مقابل تدرج فئات من المجتمع إلى هاوية الفقر، يقول الشاعر^(٤٤):

وفرد يجمع الأموال حَتَّى تضخّم بالبنوك الراحاتِ
يشيد بالقصور وبالمباني وآلاف تشرّد بالفلاةِ
ويرفل بالحرير غوى وكبراً ويغفو في الرياش الناعماتِ
أكان الدين يكسوهم حريراً تقوم بنسجه أيدي العرّةِ

هذا مجمل ما في رؤية الشاعر التي تخصّ وطنه العراق، تلك الرؤية العميقة المفعمة بالدلالات الصوفية، وقد ظهرت بكلّ أبعادها وتشعباتها التي تولّف منظومة فكرية متماسكة.

٢. فلسطين:

دخلت القضية الفلسطينية حياة العرب ومشاعرهم القومية بوضوح منذ عام التقسيم ١٩٤٧م، لأنّ هذا التاريخ قد بيّن الأهداف البعيدة لنوايا الصهيونية تجاه هذه الأمة، وكانت هزيمة ١٩٤٨م نكبة قومية شاملة لأبناء الوطن العربي^(٤٥)، نظر إليها الشعراء آنذاك نظرة الباكي الحزين، الذي يذرف الدموع ترويحاً عن نفسه المتألّمة، فكانت تجربته محلية ضيقة تنتهي فيها

(٤٣) انظر: صفحات من تاريخ العراق المعاصر (دراسة تحليلية)، د. كمال مظهر أحمد، منشورات مكتبة البديسي، بغداد، ١٩٨٧م: ٤٢.

(٤٤) ٣: ٢٣١، ٢٣٢.

(٤٥) انظر: التيار القومي في الشعر العربي الحديث - منذ الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩م، حتى نكبة حزيران عام ١٩٦٧م، د. ماجد أحمد السامرائي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (٣٤٤)، ١٩٨٣م: ٢٢١.

الاستجابة بانتهاء كلمات الأسي والبكاء، حتى جاءت نكبة الخامس من حزيران ١٩٦٧م، فتحوّلت النظرة إلى القضية الفلسطينية إلى نظرة إيجابية تخطّت ضمير العربي إلى الضمير الإنساني، فأصبح الدفاع عنها ينطلق من واقعية عدالتها، وكانت مهمة الأديب فيها تكمن في واجب مقدّس في معركة ضارية تهدد كيانه الإنساني وإرثه الحضاري^(٤٦)، لذا يرى البرقعلاوي أنّ بداية النهوض تكمن في تخطي الحزن والبكاء لمعرفة أسباب النكسة، على الرغم من مثول وقائع المأساة المؤلمة في ذاكرته، يقول الشاعر^(٤٧):

يا أمة صفع الإعصار جبهتها	ولا تزال على أرجوحة الخطب
خاضت غمار حزيران فمزّقتها	واشبع الموج من أفرأخها الزغب
والذئب حين يريه من تضرعها	لم تقتلع نابّه من رقّة الطلب
وما أعدت ليوم الثأر قوتها	كأنّها خرجت تسعى إلى اللعب

.....

ظلت تبأى فلم تغسل مدامعها جرحاً تفيأ ظلّ الذلّ والهرب

هكذا كان الشاعر ينتقد تكيف الذات مع الواقع الفاسد، في حين يرى أنّ المطلوب من الإنسان الحرّ أن يُكَيّف الواقع ليتسنى له ممارسة حريته واسترداد كرامته، وهذا هو الموقف الصحيح لتجاوز مخلفات النكسة في نظر الشاعر، يقول^(٤٨):

والجرح فوهة بركان مقدسة	إذا تلاظى يهزّ الكون بالعجب
تضرّم الغيظ في أحشائه فمتى	سينفث الموت في أعماق مغتصب

إنّ إعطاء الجرح صفتي؛ القداسة والثورة، يجعل من النصر ممكناً في المستقبل، والشاعر حين يصف الموقف الأخلاقي الحقيقي في حومة الذات المفردة، لا يريد أن ينزّه نفسه ويدين الآخرين، بل يريد القول: بأنّ قوة العزيمة هي جزء من هوية الأمة، وما المواقف السلبية إلا هي مواقف

^(٤٦) انظر: دور الأديب العربي في بناء المجتمع العربي المعاصر، د. عناد غزوان، في ضمن الأدب العربي ومشكلات العصر الحديث، أبحاث ووقائع مؤتمر الأدباء العربي السابع، ١٩-٢٢ نيسان ١٩٦٩م، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، دار الجمهورية، بغداد (١٣٨٩هـ-١٩٦٩م): ٢٣٧.

^(٤٧) ب: ٣، ٢٢٨، ٢٢٩.

^(٤٨) م.ن. ٢٢٩.

طارئة، وإن كانت تمثل كتلة كبيرة من المجتمع، فهي تمثل أمة متخاذلة داخل الأمة الأصل، التي يصفها الشاعر بقوله^(٤٩):

يا أمة يا جبين الفجر يا ألقاً	من الفتوح على أيا من القشب
جاع الحديد إلى البارود والذهب	وزمجرت في عروقي صرخة الغضب
ما انتابني قلق الربان من هلع	إذا ادلهمت بحار الدهر بالريب
كل المرافئ في كفي حاضرة	والحرف أشرعة أضرى من النوب

هذا وصف للأمة التي تأصل في حسها الشعور بالعز، واكتسب هذا الشعور قدسية عندما اجتمعت تحت راية الإسلام، لذا نجد الحس الديني ينبض في هذا النص لاستثارة مشاعر المسلمين وتذكيرهم بماضيهم المجيد، إذ يرى الشاعر أن من أسباب النكسة هو انفصال الحس الديني عن الحس القومي، وهذا أدى إلى خور الإرادة وضعف الروح الجهادية عند العرب حتى عند تعرض مقدساتهم للخطر، يقول الشاعر^(٥٠):

ديست كرامتنا والقدس ينحره	رجس الغزاة على أشلاء ألف نبي
حتى مساجدنا طاف الدخان بها	وظلّ نشوان في محرابها الخرب
تلك المآذن قد بح الأذان بها	وطأطأت خجلاً حتى ذرى السحب
أين الجهاد وهل ماتت عقيدتنا؟	فقد غزينا وذقنا أبشع الكرب
إن أحرقوا المسجد الأقصى بحقدهم	فسوف تهدم فينا أشرف القب

كان الحس الديني الذي أكده الشاعر غير فاعل آنذاك، لخلو ((الميدان من القادة الميدانيين...، وبقيت التجربة في رحمة أناس لم ينضج الإسلام في نفوسهم، ولم يملأ أرواحهم بروحه وجوهره فعجزت عن الصمود والبقاء، فنقوض الكيان الإسلامي، وبقي نظام الإسلام فكرة في ذهن الأمة الإسلامية، وعقيدة في قلوب المسلمين، وأملاً يسعى إلى تحقيقه أبناء المجاهدون))^(٥١)، وذلك ما لمسناه في نص الشاعر أنف الذكر، لكن ثورية الشاعر لم تقف عند مستوى الأفكار والمعتقدات والآمال في الوقت الذي عثر على البديل الذي يجعل آماله وأفكاره قابلة للتحقيق، وهذا هو الحس القومي، الذي انتقل من الفئات المثقفة إلى صفوف الجماهير، لذا دخلت القضية الفلسطينية في حيز الموقف القومي، وتداخل معه تداخل جدياً، فكانت القضية الفلسطينية الفلسطينية معززة للموقف القومي والرابطة القومية، مثلما أصبحت فكرة الوحدة العربية تمثل

(٤٩) ب ٣ : ٢٢٩.

(٥٠) م.ن: ٢٢٨.

(٥١) فلسفتنا، محمد باقر الصدر، طبع تحت إشراف مكتب الشهيد، مطبعة أوفسيت الميناء، بغداد (د.ت)، ط ١: ١٣.

طريقاً لتحرير فلسطين، وقد حصل هذا التداخل عندما شخصَّ الوعي أنَّ من الأسباب الرئيسة للنكسة هي التفرقة، ولنا في التاريخ القديم تجارب كثيرة تؤيد بأنَّ تجربة الوحدة قد حققت انجازات كبيرة في تحرير الأرض العربية من قبضة الرومان والفرس، وتحرير القدس من أيدي الصليبيين، لذا يعدّ ميثاق الجامعة العربية مشعل الثورة الذي يضيء الطريق لتحرير فلسطين، في الوقت الذي يضيء الطريق إلى استلهاهم عبر الماضي المجيد، يقول الشاعر^(٥٢):

فيا جرحنا يا قدسُ يا ألف غربةٍ تمرّ بها إنْ اغترابك زائلُ
حملنا من الميثاق مشعل ثورةٍ يضيء طريق النصر والنصر مائلُ
إذا أدّنت بغداد للحرب بيننا أقمنا صلاة الزحف والموت هائلُ
نسير ومجد الشام في خطواتنا شموخاً من اليرموك لا يتخائلُ

غير أنَّ البعد القومي بشأن القضية الفلسطينية لم يكن بعداً قومياً بحتاً في رأي الشاعر كما هو الحال في رؤية السياسيين القوميين العلمانيين، الذين رفعوا شعارات القومية وتنكروا للإسلام، بل وأظهر بعضهم العداء له.

أمّا نظرة الشاعر فإنّها كانت خصبة تشق طريقها إلى القلب بكلّ الوسائل الممكنة، القريبة والبعيدة، الروحية والمادية، الحاضرة والغائبة إلى ما هنالك من الوسائل، التي تتفاعل تفاعلاً حيويّاً لا يمكن أن ينهض أحد أجزائه منفرداً، فتصبح دعوة تحرير فلسطين لا تعني تحرير أرض عربية حسب، وإنّما تعني تحرير مقدسات انتهكت، وكرامة سلّبت، بسبب رجس التفرق، الذي يتضمن دعوةً للالتفات إلى الماضي المجيد، التفاتاً داعياً لمعرفة أسباب قوّة العرب أيام عزّهم لتذكّرة الناسي منهم، يقول الشاعر^(٥٣):

نسوا أنَّ في القدس الجريح ما ذنأً إذا نطقت من صرخة الشوط يزهاقوا
نسوا أنَّ في الرمل الأبّي حميةً يكممها رجسُ الفراق ويخنقُ

إنّ واقعية الشاعر في النظر إلى قضايا الأمة المصيرية، تجعل من شعره وسيلة تحريضية لتعبئة الجماهير لإحداث التغيير المنشود في الواقع الفاسد، ومواجهة الخطر الصهيوني مواجهة فعلية لا تكلّ ولا تياس، ولا يصيبها خور في العزيمة، لذا يحشد الشاعر أكبر عدد من صور الإهانة، التي حصلت على أيدي الصهاينة، وتمسّ مشاعر العربي المسلم بخاصة، وتمسّ المشاعر

(٥٢) ب: ٣، ٢٧٣.

(٥٣) م: ٢٦٨.

الإنسانية بعامة، مثلاً إذا كان تدنيس المساجد يمسّ مشاعر المسلم، فإنّ هناك خدور الحرائر والتعذيب وغيرها من أعمال إجرامية تمسّ مشاعر الإنسان في كلّ زمان ومكان، يقول الشاعر^(٥٤):

فكم هتكت صهيون خدراً لحرة	وكم عربيّ في يديه تعذباً
وكم مسجد قد دنّستها قرودها	وأمسى لصهيون اللقيطة ملعباً
فلا شجرات الكرم ظلّت كريمة	ولا شجر الزيتون زيتاً تلهباً
وأرغمت الأناف وهي حمية	وقد طأطأت حتى المآذن والربى
متى يتأظى الثأر فينا لنقمة	فنصرخ يا يوم العروبة مرحباً

لقد اتسعت دائرة المحتوى الإنساني في هذا النص إذ صورّ الشاعر العدوان الصهيوني، بأنّه يشمل كلّ مظاهر الحياة، حتّى أصبحت شجرات الكرم الفلسطينية غير كريمة، وكذلك تعكر النور في زيت الزيتون الفلسطيني، وهذه أمور مثيرة للقلق، لأنّها تدلّ على غنى المضمون، الذي يوحى بشمول المأساة، لذا جاءت هذه الالتماعة الجنسية معبرة عن الانفعال الحادّ، فكان الجنس بارزاً فأسهّم بكسر رتابة الوزن والقافية ليأتي بنوع خاص من الإيقاع، الذي يولده التقابل والتعارض والتمزّق الحركي القائم بين الأضداد.

وكان واضحاً لدى الشاعر أنّ فلسطين لم تصل إلى ما وصلت إليه، لولا مواقف بعض الحكومات وتعاونها مع العدو الصهيوني بدوافع مختلفة منها: الطيش والذل والطمع، وهي إشارة واضحة إلى حكومة مصر في عهد الرئيس السادات، التي يراها الشاعر لا تمثّل الشعب المصري ورؤيته إلى هذا العدو الغاصب، يقول الشاعر^(٥٥):

فيا جرحنا يا قدس يسحق آهتي	ويهجر أوجاعي أخ متخاذل
يفارق حزن الجمر يصحب قاتلي	يباركه يدنو إليه يجامل
أصرّ على أن يركب الذلّ طيشه	وتطغى على أهرام مصر المهازل
يظنّ بأنّ النيل يهدأ موجه	إذا وئدت في ضفتيه القنابل
وأنّ فم البركان يخرس صوته	إذا قيّدت أبناء مصر السلاسل

ويرى الشاعر في صلح حكومة مصر مع العدو الصهيوني المتمثل باتفاقات (كامب ديفيد) أنّه يغيظ المسلم والمسيحي أو هو بمنزلة قتل الأنبياء، يقول الشاعر^(٥٦):

(٥٤) ب: ٣ : ٢٢٣.

(٥٥) م.ن: ٢٧٢، ٢٧٣.

(٥٦) ب: ٣ : ٢٧٣.

مآذننا في القدس بُحَّ نداؤها ومريم بالمحراب ثكلى تقاتلُ

وهكذا يصر الشاعر على أنّ طريق الجهاد هو الطريق الوحيد لتحرير فلسطين، مهما كانت قوة العدو الصهيوني، وكثرة مناصريه من الخونة والدول الاستعمارية، لذا يقرر في قصيدة له أنّ فلسطين عائدة للعرب على الرغم من آلة التدمير التي يمتلكها الغاصب، يقول الشاعر^(٥٧):

اقصفوا بالحق صبوا الضرما	لن تميتوا في دمانا الهمما
واستثيروا نار كسرى واشعلوا	فتنة الطيش وزيدوا النقما
واجمعوا كلّ خوون حاقدا	ترك الأهل وعاف الرحما
واحشدوا الليل على آفاقنا	وانبحوا الصبح إذا ما ابتسما
إنّ بغداد بنا سائرة	شمسنا الكبرى تزيل الظلما
وفلسطين لنا عائدة	وقباب القدس تلقى الحرما

على الرغم من الحماسة العالية في هذا النص، لكنّ الشاعر لم يخرج عن واقعيته، إذ يرى أنّ الأمة العربية قد مرّت بانتكاسات تاريخية كثيرة، ولكنها أمة حيّة قادرة على النهوض وتعويض ما فاتها بنصر لاحق، يقول الشاعر^(٥٨):

إننا من أمة تاريخها	كبر الله ودك الصنما
ما مشت يوماً على هاماتها	أو طوت بعد انتكاس علما

إنّ التحريض على منازلة القوي لا تخرج الشاعر عن واقعيته إذا جاء التحريض في ضمن الإطار الديني، الذي يرى فيه المؤمن بأنّ حياته لا تتوقف عند حدود الموت المادي، بل تحدثنا وقائع الإيمان، لا عن مفهوم الحياة في الموت حسب، وإنّما عن نصر واقعي في الموت، قال تعالى: (كتب الله لأغلبن أنا ورسلي)^(٥٩)، في الوقت الذي نجد الواقع يحدثنا عن قتل كثير من الرسل، فأين الغلبة إذن؟. الجواب إنّها تكمن في غلبة الرسالة لا في غلبة الرسول، بمعنى غلبة الروح لا الجسد، وهذا يدلّ على تجاوز الجزئي إلى الكلي، والنسبي إلى المطلق، كما هو الحال في تضحية الحسين □، التي انتصرت بأحياء الدين وقتل البدع التي أوجدها آل أميّة، ولهذا تقوم التضحية مقام النصر، حين تخطّى الحسين □ وأصحابه كلّ مظاهر الخوف والطمع والتخاذل وحسابات الربح والخسارة المادية، وكلّ ما يتصل برذائل النفس

(٥٧) م.ن: ٢٨٣.

(٥٨) م.ن.

(٥٩) سورة المجادلة: ٢١.

البشرية ومصادر ضعفها، وهذه الواقعية - التي يصح أن نسميها بـ (الواقعية الإسلامية) - ألهمت الشاعر فكرة تهديد الصهيونية بسيف ثورة الطف، التي لا تزال ساخنة حتى الآن، يقول الشاعر^(٦٠):

فهيا سيف الطف فيضي بغضبةٍ من النار إنَّ السيل قد بلغ الزبا
فهذه قوى صهيون عاثت بقدسنا ولا عزَّ إلا أنْ تذلَّ وتغلبا
فشعبي بشمس من دمٍ ملتهبٍ ترينا طريق الموت أجدى وارجبا
فإن دم الأحرار بركان نقمةٍ إذا ثار لم يترك لنيماً مخربا

هذه هي القضية الفلسطينية، كما عاشت في ضمير الشاعر بأبعادها الروحية والفكرية، التي نفذت إلى لب الحقيقة، حتى أننا نجد كثيراً مما أشار إليه الشاعر، وكان في حيز الامكان الشعري، قد كشف الآن وأصبح من الحقائق الملموسة، فلا الصلح ولا المهادنة ولا المواجهة بغير الروح الجهادية المتصلة بقيم الإسلام، بنافعة في ردع المغتصب.

٣. الوطن العربي:

كان الإحساس القومي لدى الشاعر قوياً، ونابعاً عن وعي حادٍّ، ورؤية شاملة تكاد تبلغ مستوى الایدولوجيا، ذلك بأنّ تناوب حكم القوميات غير العربية على حكم العراق، لم يستطع إذابة شعور أبنائه المتأصل في التاريخ، ولا سيما بعد الرسالة الإسلامية، إذ قامت لهم دول ازدهرت في عهدها الحضارة العربية، فشملت هذا الوطن من أقصى شرقه في العراق إلى أقصى غربه في الأندلس، وبذلك امتازت البلاد الواقعة بين العراق والأندلس بتمكين الروح العربية فيها، وذلك أمر يغذي مضمون الشعور القومي المستوحى من الشعور (الاوقيانوسي)^(٦١)، الذي نجده واضحاً في قول الشاعر^(٦٢):

هلمّوا واسمعوا مني نشيداً يموج بفكرتي وبعاطفاتي

(٦٠) ب ٣: ٢٢٢، ٢٢٣.

(٦١) الشعور الاوقيانوسي، ويطلق عليه أحياناً بـ (الإحساس بالأبدية)، وهو شعور المرء باتحاده بالكل الأعظم، شعوراً لا يقبل الانقسام. انظر: قلق في الحضارة، سيجموند فرويد، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، نيسان، ١٩٧٧م، ط ١: ٦، ٧.

(٦٢) ب ٣: ٢٣٣.

نَشِيدَ وَحْدَةِ الْأَوْطَانِ فِيهِ	يَلْقَنَهُ الْفَتَى إِلَى الْفَتَاةِ
فَإِنَّ النِّيلَ لَوْ تَدْرُونَ نِيلِي	وَأَفْخَرُ دَائِماً بَعْلُو الْقَتَاةِ
وَمَنْ بَرْدِي وَدَجَلَةٌ صَارَ جَسْمِي	وَأَفْخَرُ لَوْ نُسِبَتْ إِلَى الْفَرَاتِ
وَعَمِّي فِي الْجَزَائِرِ مَا نَسَانِي	عَلَى رَغْمِ السَّنِينَ الْمَظْلَمَاتِ
وَفِي صَنْعَاءَ كُنْتُ وَكَانَ عَمِّي	يَصُوغُ لِي السِّیُوفَ الْمَاضِيَاتِ
وَبَغْدَادَ وَبِیْرُوتَ بِلَادِي	وَعِزَّةَ وَالْخَلِیْجِ إِلَى حِمَاةِ
وَإِنَّ الْأَزْهَرَ الْعِلْمِي مُلْكِي	تَعَانِقَ وَالْغُرَى عَلَى حَيَاتِي
بِإِيمَانِي وَإِحْسَاسِي وَرُوحِي	سَأَجْتَازُ الْحُدُودَ الْوَاهِمَاتِ

وعلى الرغم من ضياع الحكم العربي، وانتقاله إلى غير العرب - ممن قلدوا العرب وتابعوهم باعتناق الدين الإسلامي في المشرق، بقي هذا الوطن عربياً أهلاً بالعنصر العربي، وسيادة الثقافة العربية، وبقي القرآن الكريم دستور أهله، يحفظ لغتهم ويصون معتقداتهم، ويحرس حقهم بالاعتزاز بماضيهم، والشعور بشخصيتهم المتميزة، يقول الشاعر (٦٣):

إنسانها العربي موج مروءة	يسقي الحياة بأصغريه ويرفد
من ألف جيل والرمال نبوءة	يسمو بها نحو السماء محمد
طلعت على الدنيا بصبح رسالة	والليل في الأفاق قاسٍ أسود

يلقي هذا الشعور بظلاله على حاضر الأمة المجزأة إلى كيانات سياسية مصطنعة، يرى الشاعر في تكريسها قضاءً على القيم الحضارية الضاربة بجذورها على امتداد التاريخ، ذلك ما يشعر به البرقعائي، أنه يهدد كيانه، كما الشجرة التي تُجترَّ جذورها، يقول الشاعر (٦٤):

تهزني شهقة التذكار في وتري	وإن تونس في سمعي وفي بصري
أنا المتيم أشواقي منغمة	تفجر اللحن حتى في دم الضجر
حببتي انشطرت عشرين فاتنة	لكنها لن ولم في القلب تنشطر
يشدني نحوها إثني بلا يدها	أعمى الجذور ولم أحسب من الشجر

وهكذا يرى الشاعر أنَّ الحدود بين أقطار الوطن العربي - على الرغم من وهميتها - إلا أنها أخذت تحجب التواصل بين أفراد الوطن العربي الواحد، ولم تستطع رابطة الدين تحطيم هذه

الحجب، يقول الشاعر (٦٥):

(٦٣) ب ٣ : ٢٣٩.

(٦٤) م: ٢٥٥.

والأهل ظَلَّتْ حدود الوهم تحجبهم رَغَمَ الأذان الذي دَوَّى من النذر

ويُرجع الشاعر كلَّ المآسي التي يتعرض لها الشعب العربي في أقطاره المختلفة، إلى التجزئة، لذا يرى التسويات مع المستعمرين لا تصبُّ إلا في مصلحة المستعمر، لأنها تضع العراقيل في طريق الوحدة العربية، يقول الشاعر^(٦٦):

فلا وحدة والتسويات يقيمها تقيّد شهقات الجراح وترعبُ

ويرى الشاعر أنّ مهادنة المستعمر خيانةً لطموحات الشعب العربي، لذا يكون طرد المستعمر هو البداية الحقيقية لطريق توحيد الأمة، وأنَّ المستعمر لا يعطي الشعوب حريتها إلا بالكفاح المسلح وتقديم التضحيات الجسام، يقول الشاعر^(٦٧):

وإنَّ وطأ الغزاة بأرضٍ مجدٍ	تُطهَّرُ بالدماءِ القانياتِ
فهل (ديغول) يفلح حين يدعو	بتجنيس الصقور مع الحداة
وما (ديغول) عندي غير ذئب	تجلبب للخيانة جلد شاة
ليوغل بالدماءِ فعن قريبٍ	سيشرق بالدماءِ الراعاتِ

وإذا علمنا أنّ هذا النص ورد في القصيدة التي يشيّد بها بثورة (ميثم التمار) على الطغيان ولم يتراجع عن مبادئه وعن قول كلمة الحقّ حتى شنق، نجد أنّ السياق يوحي بافتقار الأمة - في الوقت الحاضر إلى مثل هؤلاء الرجال ومواقفهم الصلبة بوجه الطغيان والظلم حتّى عاث المستعمرون في الأرض العربية فساداً، يقول الشاعر^(٦٨):

لئن شنقتك أشرار الطغاة	فإنّا في جحيم النائباتِ
فكم سفكت دمانا واستباحث	حرانرنا لأشرار الغزاة
فكم نهشت فرنسا في لحوم	لأبناء الجزائر طبيباتِ
وعاثت في جزائرنا سنيناً	بأنوع البلايا المؤلماتِ

(٦٥) ب ٣ : ٢٥٦.

(٦٦) م.ن: ٢٢١.

(٦٧) م.ن: ٢٣٢، ٢٣٣.

(٦٨) م.ن: ٢٣٢.

لكنّ الشاعر يرى أنّ الحضارات تضعف ولا تموت، وقد تستيقظ من سباتها العميق، ولا سيما إذا تعرّضت هويتها ووجودها للخطر، يقول^(٦٩):

ولكنّ في الجزائر كان شعبٌ تيقّظ فيه إيمان الحياة
فهبّ يطهر الأوطان منها بنار من مدافع ملهبات

أما إذا تعرضت الأرض العربية لاحتلال أجنبي، فإنّ الشاعر لا يجد بين يديه إلا الجهاد طريقاً لتحريرها، وتكون التضحية الجسيمة موضع فخر له، إذا أثمرت جهود الفداء في تحرير الأرض المغتصبة، يقول الشاعر^(٧٠):

جراحي براكين تصلّي لطيفها طيور المنايا وهي بالرعب تخفقُ
تذكرني الجولان يومَ تمازجت أضالعا والشوق بالموت يصدقُ
جعلتُ دمائي زورقاً لعبورها ولولا دمي في لجة الدلّ تغرقُ

ويصل الشاعر إلى نقطة مهمّة في نظره إلى قضايا الأمة المصيرية، ومنها قضية الوحدة العربية، التي تولّف شمائل العربي الحيّة دافعاً قوياً لتحقيقها، على الرغم من واقع التجزئة في الوقت الذي يخاطب الشعب المظلوم، الذي يكابد من تعسف حكامه أن لا ييأس من التطلع إلى المستقبل. ويصوغ الشاعر هذه الفكرة بأسلوب الشرط غير الجازم باستعمال (إذا) الظرفية لما يُستقبل من الزمان، القادر على تكثيف الحكمة، يقول الشاعر^(٧١):

إذا فرّقنا في الحياة مسالك توحدنا عند الخطوب شمائلُ

ومن هنا يمكن أن نقول: إنّ قضايا الأمّة العربية كانت موضوعاً خصباً تناوله البرقعاي من وجهة نظر أصيلة، أكّد فيها أهمية إحياء القيم الإسلامية، إلى جانب القيم العربية التي أقرّها الإسلام، وكانت سرّ قوة العرب المسلمين تاريخياً، وسرّ وعيهم الحديث، وتطلّعهم للنهضة والعطاء

(٦٩) ب ٣ : ٢٣٢.

(٧٠) م.ن: ٢٦٨.

(٧١) م.ن: ٢٧١.

الإنساني في ميادين الحياة المختلفة، وكان من أهمّ هذه القيم: الجهاد والوحدة، ومواجهة أعداء الشعوب الداخلين؛ من المتسلطين على مصادر الثروة، والمتحكرين والحكام المستبدّين، ومن الأعداء الخارجيين؛ من المستعمرين والصهاينة، وقد تبينت أبعاد هذا الاتجاه في تجربة الشاعر من حيث العمق المضموني والأسلوب.

الفصل الثاني

الاتجاه السياسي

الاتجاه السياسي:

على الرغم من أنّ السياسة قديمة قدم الإنسان على الأرض، إلا أنها أصبحت اليوم أكثر مركزية في حياته المعاصر من أي يوم آخر، إذ أصبحت مرتبطة به ارتباطاً حياتياً ووجودياً، وأصبحت ذات تأثير بالغ في حياته أينما كان^(٧٢).

وإذا كانت السياسة Politics هي علم الحكومة وفن علاقات الحكم، وتطلق على مجموعة الشؤون التي تهمّ الدولة، أو الطريقة التي يسلكها الحكام^(٧٣)، فإنّ الباحث يرتئي دراسة هذا الاتجاهات كما يأتي:

١. الفخر السياسي:

الفخر عند العرب باب واسع من أبواب شعرهم، يعبر عن ميلهم الطبيعي إلى الأنفة والعزّة، ولما كان البرقعاء قد تجاوز في هذا الباب الغرض الضيق الذي يتطرق إلى الفخر بالنفس والنسب والقبيلة، ليذهب إلى أبعد من هذا كلّّه، فكان يفتخر بعدالة الحكم الاسلامي القائم على أساس ديني مثالي، وقد تجسّد بعد الرسول في مدرسة الامام علي □ ، لذا كانت هذه المدرسة باب الفخر السياسي للشاعر، إذ يقول^(٧٤):

(٧٢) انظر: العالم المعاصر والصراعات الدولية، د. عبد الخالق عبد الله، (عالم المعرفة)، العدد (١٣٣)، سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (جمادى الأولى ١٤٠٩ هـ - يناير/كانون الثاني ١٩٨٩ م): ٢٤.

(٧٣) انظر: الموسوعة السياسية، تحرير و اشراف، د. عبد الوهاب الكيالي، وكامل الزهيري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، آذار، ١٩٧٤ م، ط ١: ١٩٧، ويفرّق ارسطو بين أنواع ثلاثة من الحكومات: الملكية والاستقرائية والديمقراطية، ثم يقول: إنّ الملكية حين تنحرف تصبح استبدادية، وإن الاستقرائية تصبح حين تنحرف أوليجارشيه، كما تصبح الديمقراطية عند الانحراف غوغانية، ويعرب عن اعتقاده بأنّ التعليم هو الذي يرفع شأن المحكومين والحاكمين، والحكم على السواء. انظر: م.ن.

(٧٤) ب: ٣: ٢١٥.

وهنا أسسها مدرسةً نهجها من مُحكم الذكر أضاء
قُررت فيها التعاليم التي تُثمرُ الحبَّ وتجتزُّ العدا
رسمت للناس نهجاً نيّراً لا يرى فيه المجدون التواء

وقد افتخر الشاعر بالدولة العربية وحضارتها وبطولاتها ورموزها التاريخيين، الذين خاضوا غمار الفتوحات لبناء دولة قوية ذات أهداف إنسانية، ليعطي الصورة المثلى للسياسة التي أدت إلى رقي حضارة الأجداد التي قام صرحها على العلم والجهاد المتضمنين معاني روحية دينية تبتغي تحرير الإنسان واعظامه، يقول الشاعر^(٧٥):

كانت بلادي نهرا موجه ألّق ينمو على ضفيّه السيف والقلم
وكبرت في سماه ألف منذنة وكلّ عود صليب فوقه علم
ويفخر الشاعر بالرموز التاريخية ومنهم (صلاح الدين) الذي حقق نصرا على الروم المستبدين، وقد حرر المقدسات الإسلامية من قبضتهم، يقول الشاعر^(٧٦):

نجرّد من حطين سيف كرامةٍ جنود صلاح الدين فيه تقاتل
ونلاحظ أيضا أنّ الفخر يوصل بين البطولات القديمة والحديثة، وقد بلغت من الكثافة في صور البطولات المفعمة بقيم الفروسية، التي لا تنفصل عن قيم الإسلام، التي يُثيرها إحساس الشاعر من انتهاك مقدساته، والاعتداء على أرضه وإن كان المعتدي مسلماً، يقول الشاعر^(٧٧):

أتيت وآهاتي بيادر لوعة وصوتي نبيّ لم يلوث بمأثم
أتيت وروح القادسية لم تزل شرايينها المعطاء تنبض في دمي
وإني ابن ذي قار وإن بُعد المدى رضعت إباءً من تدفق زمزم
أنا غضبة اليرموك ماجت سواعداً تصبُّ على الطوفان حقد جهنم
أنا صرخة (الطمب) استباحث رملها غوايات كسرى عاد في ثوب مسلم
أنا محنة القدس الجريح تجرّعت بكأس حزيران مرارة علقم

ولكي لا ترى صور الفخر خاوية إلا من الحماسة واعلاء صوت الحرب الخالي من المحتوى الإنساني، فإنّ الشاعر يُوصل هذا المقطع بذكر نصر حقيقي على الاستعمار والقوى الأجنبية، في

^(٧٥) ب ٣ : ٢٨١.

^(٧٦) م.ن : ٢٧٢.

^(٧٧) م.ن: ٢٨٦.

تأميم النفط، يُقابل خسارة العرب في أماكن أخرى، يقول الشاعر^(٧٨):

لأغسل أرضي من برائن قد رست على شاطئ من نفطنا المتأمم
إنّ صور الفخر بالماضي المجيد تجعل من جروح الأمة الحالية تأخذ دلالة جديدة، توقظ روح
الثورة والتمرد، فتصبح الجراح أوسمة للبطولة، وتصبح الشهادة حياة للشهيد، وباعتاً على مواصلة
الثورة، يقول الشاعر^(٧٩):

تسلّقت أحزان العصور فلاح لي تألق ماضٍ أسرجته الاوائل
غداة حملنا الشمس قرآن دعوة يرتكّه صوت من الفتح عادل
عبرنا حدود الوهم، فجر صوارم صهيل المنايا تحته يتثاقل
تمزّق وجه الليل شهب شهادة تضىء فتهدى من سناها القوافل
حتى يقول:

طرقنا حصون الغرب حتى تخاذلت حميته ضاعت عليه السواحل
ولما أحاط الشرق تكبير زحفنا نمت فيه خوفاً من لقانا الزلازل
كسرنا قيود الإثم من كلّ أمة أراد لها أن يهجر الحق باطل

نلاحظ ان الشاعر يركز على المحتوى الانساني المثالي للنظام الاسلامي القائم على اعلاء
الحق ودحض الباطل، وكذلك يشيد الشاعر بالنظام السياسي الذي يحقق الاستقرار والرفاه
الاقتصادي للأمة، ويحسن السياسية الخارجية مع الدول المجاورة القائمة على اساس روعي، لذا
يشيد بهذين العنصرين اللذين تحققا في العصر الذهبي للعرب؛ عصر هارون الرشيد، يقول
الشاعر^(٨٠):

كسرنا قيود الإثم عن كلّ أمة أراد لها أن تهجر الحق باطل
فتحنّا لها صدرًا من الخير واسعاً يقيها جليد اليأس واليأس قاتل
بنينا على بغداد مجد حضارة يفجر وعي الدهر والدهر غافل
نفيض على الدنيا بموج مروءة ودجلة فنيا للسحاب مناهل
إلى الآن تدعو الأرض كلّ سحابة سحابة هارون عطاوك وابل

وعلى الرغم من أنّ فخر البرقعاوي السياسي كان فخراً حضارياً، إلا أنّ اعتماد الفخر على

^(٧٨) م.ن: ٢٨٧.

^(٧٩) ب ٣: ٢٧٢.

^(٨٠) م.ن: ٢٧٣.

الانفعال الحادّ قد يؤدي أحياناً إلى التطرف، فيفتخر الشاعر بغزو بلاده لإيران عام ١٩٨٠م، وثمة فرق كبير بين الغزو والفتح، الذي يسمى أحياناً بالغزو في سبيل الله، أي لجعل كلمة الله هي العليا، وكانت هذه الكلمة تحمل معاني إنسانية كبيرة خلّصت الشعوب من سيطرت حكامها المستبدين، وحررتهم فتلقوا الإسلام ليس ديناً حسب، وإنما ثقافة إنسانية كانت أساساً لمقومات نهضتهم، ولم يحمل غزو العراق لإيران إبان ثورتها مثل هذه المعاني أبداً، لكنّ الشاعر يفخر في هذا، إذ يقول^(٨١):

كارونُ عدنا وموج الموت يصطخب انظر ضفافك هذي فتية عرب
تلك الشواطئ ظمأى تلتظى غضباً لم تلقَ خصباً ولم يورق بها طربُ

نلاحظ فكرة القومية الخالية من أي معنى إنساني، طاغية منذ المطلع من دون أن تتصل بأيّ رسالة دينية أخلاقية تخفف من المفهوم العنصري للقومية لسياسة الحرب على إيران، التي جاءت هنا بمفهومها القائم على النسب لا غير، ولكن الشاعر يحاول بث المضمون الأخلاقي للدولة في هذه السياسة المعوجة بطريق غير مباشرة وذلك بالتعريض بمن ظن أن دولة العرب قد أفلت، يقول الشاعر^(٨٢):

كارون قالوا بأن العرب مزقهم جيش الظلام وداست عزّهم ثوبُ
أطاح مجدهم السامي تشنتهم مع الرياح ولم ينهض بهم نسبُ
مشى الزمان على أشلاء دولتهم وديس قدسُهم السامي وما غضبوا
ضلّوا السبيل وراحوا من متاهتهم يؤلّهون الدجى من فرط ما نكبوا
فغرّبت فئة منهم بلا هدفٍ وشرّقت فئة أخرى ولم يثبوا

لكنّ حين تأخذ الحرب صفة الغزو على العراق ويغيب كلّ مسوّغ عقلي لاستمرارها نجد المعاني الدينية والإنسانية تظهر جلية، وذلك يظهر في نص كتبه الشاعر عام ١٩٨٧م يقول فيه^(٨٣):

يا مشعلي الفتن الرعناء إنَّ على حدودنا وقفت كلّ المروءات
تمدّ من قمم التاريخ نجدتها لحاضر مشرق يحنو على الآتي
جحافل الخير ما شلّت تقدمها حماقة الشرّ يوماً في الملمات
وكلّ شهم يلاوي الموت يصصره يحنى الضلوع على مهد النبوءات

^(٨١) ب: ٣: ٢٢٠.

^(٨٢) م: ٢٢٠.

^(٨٣) م: ٢٣٤.

نلاحظ هذا النص يعبر عن شعور عميق ومرارة شديدة إزاء التهديد الذي يراه الشاعر لوطنه وشعبه الذي نراه - هنا - لا يدافع إلا عن الإنسانية وماضي الأمة ومستقبلها بعزيمة تهيمن عليها المشاعر الدينية العميقة، وسبق أن فصلت القول في هذا في الشعر الوطني والقومي.

٢- الروح الثورية:

حققت ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨م، تغييراً سياسياً جذرياً في العراق، بقيادة الزعيم عبد الكريم قاسم، إذ تغير نظام الحكم من النظام الملكي إلى النظام الجمهوري، وكان النظام الملكي سائراً في ركب الإنكليز، الذين اضطروا بعد ثورة العشرين إلى إعطاء العراق استقلالاً صورياً، فرشحوا الأمير فيصل وفرضوه ملكاً على عرش العراق، وكان النظام الإقطاعي هو السائد في العراق فتناغمت مصالحه مع مصالح النظام الرأسمالي البريطاني والطبقة الحاكمة ومؤيديها، رافق ذلك تنامي الحس الوطني ورغبة الشعب العراقي بالتحريير من النظام الاقتصادي والسياسي والثقافي السائد. كل هذه العوامل أججت مشاعر الحنق على النظام الملكي وأتباعه، فلما وقعت ثورة ١٩٥٨م، كتب الشاعر قصيدة ساخطة تصب شرر الغضب والثورة على رعوس حكامه الظالمين وهم في قفص الاتهام، يقول الشاعر^(٨٤):

انصبي محكمة الشعب المشانق	واسحقي كل خؤون ومنافق
واقطعي أرعوس قوم وقفوا	في طريق المجد للشعب عوائق
أرعوس سممها دولارها	شمخت إذ لا ترى إله خالق
أرعوس لم يجرفي أفكارها	غير فن المكر أو إحساس سارق
اقطعيها أرعوساً كافراً	بحقوق الشعب فهو اليوم حانق
تتناسى أنها خائنة	علها تذكر في بعض الوثائق
علقها اقطعيها باسمنا	إن حكم الشعب للطغيان ماحق
إن حكم الشعب لا بد وأن	يقذف الأذناب في لهب الحرائق
واسمحي للحبل أن يسحبهم	إنما الحبل لسحب القوم عاشق
عاش حكم الشعب في محكمة	كشفت للخلق أسرار الحقائق

نلاحظ هنا أن مفردة الشعب قد تكررت كثيراً، مقترنة بصورة الغضب والعنف وحب

الانتقام، وهذا المعنى يمكن تسميته بالشعب التاريخي^(٨٥)، الذي صنعه قرون من الظلم والاستبداد والإقطاعي، في حين نجد لفظة الشعب في مكان آخر تعبّر عن الشعب الممثل للأفكار، الذي يضم في داخله عظمة غير محدودة، وهو تربة خصبة لأيّ نشاطات مثمرة^(٨٦) يقول الشاعر^(٨٧):

من مضاء الجيش في نجدته من نضال الشعب في شتى المناطق
هي إحساس الجماهير التي فار فيها الوعي كالبركان دافق
من هدى القائد في همته تستمد الحكم في نصب المشانق

ونجد صوت الشعب بالمعنى الحضاري واضحاً حين يقدم التضحيات بثورات لا يكتب لها النجاح، وهو بهذا يسجل سفرأ خالداً كلما كثرت صفحاته أصبح حملاً ثقيلاً على الطغاة، يقول الشاعر^(٨٨):

دم الثوار زيت للحياة وبركان يثور على الطغاة
وحق الشعب إن يخفيه طاغ يقرره سجلّ التضحيات
تعالى الصلب فالصلوب لغم يفجر في العروش الشامخات

ولمّا كان الوضع الذي عاش فيه الشاعر - لاحقاً - حافلاً بالظلم السياسي بسبب دكتاتورية الحكام، وبطشهم بمن يندد بسياستهم، فإنّ الشاعر التجأ إلى توظيف الشخصيات التاريخية الثائرة في شعره، التي تنسجم ثورتها مع ما يجيش في نفسه من حماس وطني، ومن هؤلاء الأفاضل شخصية الإمام الحسين □، الذي نظر إليه الشاعر بروية خاصة تنأى عن كلّ مظاهر النذب والبكاء، لأنّ تضحية الحسين □، - في نظر الشاعر - تتركز في عنصر العزّة والشمم، فهي على الرغم من جسامه تضحيته، إلا أنّها تعدّ نصرة للمستضعفين، وأنّها ثورة دائمة تستنهض - بأنموذجها البطولي - همم المظلومين، وتزيح النقاب عن سرّ قوتهم، بتحطيم حاجز الخوف، تلك التي يعدّها الشاعر قيوداً ينبغي كسرها، لتحرير النفوس المتطلعة إلى تحقيق الحلم المنشود؛ حلم المظلومين بكسر القيود، والتخلص من اليأس لجني ثمار الجهود، يقول الشاعر^(٨٩):

^(٨٥) انظر: موجز تاريخ النظريات الجمالية، م. أوفسياتي كوف. ز. سمير نواف، تعريب: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩ م: ٤٢٠.

^(٨٦) انظر: موجز تاريخ النظريات الجمالية: ٤٢٠.

^(٨٧) ب ٣: ٢٦٩.

^(٨٨) م. ن: ٢٣٠.

^(٨٩) م. ن: ٢٤١.

يحلم الراسخون بالقيد والاغـ لال في ظلّه بكسر القيود
وكذا المرهقون في عمل يعـ طون في عهده ثمار الجهود

وقد ظلّ الطغاة ونظام حكمهم محوراً تدور حوله قصائد كثيرة للشاعر، استعمل فيها رمز القناع إبان الحكم الاستبدادي البائد، الذي كان يغمّ الأفواه ويخنق الحريات، ويبطش بكلّ من يحاول الخروج عن هذا الإطار الضيق، فكانت الرسالة الإنسانية العامة التي لا يحدّها الزمان والمكان، تتراءى في الرمز التاريخي وهو يتحدّى الفناء، وهي رسالة موجّهة إلى كلّ الطغاة، وأقربهم الحكام المباشرين، يقول الشاعر^(٩٠):

تحدّى الفنا مذ رأى في الجهـ د حياة يعيش بها المقحم
وتوقد من دمه شعلة يُضاء بها العالم المظلم
يسير على نورها الثائرو ن ويعنو لها الفاتح الأعظم
وتنشدّها خالداً العـ ر قصيدا بسلك الإبا تنظم
تर्फاً بها روعة الفاتحيـ ن ويجري بها شمم مضم

هذا عندما يكون الشعب مستضعفاً، فيضحي القائد بنفسه، أمّا حين تنتصر إرادته، فلا يكون هناك من خيار إلا القصاص العادل بالعملاء الخونة والمنافقين واللصوص وسارقي قوت الشعب، لأنّ هذه الفئات تولّف عقبة في طريق مجد الوطن وازدهاره، كما مرّ بنا ذلك.

٣ - النقد السياسي:

السياسة هدف مألوف للنقد، لأنّها مسرح دائم للرشوة والفساد والمنفعة الطبيعية في مفهومها السلبي الشائع القائم على الأنانية والتقصير والاستبداد والقمع، عندما تعمل السلطة لنفسها، لا للجميع، حين تسيّر الأهواء على غير هدى السنن والقوانين والأعراف، ويرينا البرقعاي - كعادته - الصورة السلبية والى جانبها نقيضتها، ليكون النقد أبلغ عند مقارنة صورتين، توافقاً مع مقولة: (وبضدها تتبين الأشياء).

وقد تأتي الصورة المثلى، قبل الصورة المنقودة أو بعدها، وقد جاءت هنا صورة الحكم المثالي في البداية، متمثلة في سيرة الإمام علي □، إبان حكمه، فكان يمثل السلطة التي لا تعمل لنفسها، بل تعمل للجميع على وفق دستور إلهي عادل لا يفرق بين إنسان وآخر إلا بالحق، وتلك سياسة تحرر طاقات الفرد لتحقيق هويته في ظلّ الدولة، فتصبح غايات الفرد غايات اجتماعية. هذا النمط من السياسة تقابله نزعة أولي الأهواء والنزوات

الفردية، أو ما يسمى بالاصطلاح الديني بـ(الظالمني أنفسهم)، الذين تحدوهم غرور القوة وشهوة العلو في الأرض وحمية الاستكبار على الخلق، وهذه شرور من أكبر فتن الدنيا على الدين، وأولى الفاسقات على الشرع، وتكون أشد إغواء من السلطان، وأدعى للشقاق من أهواء الملوك، ويصل أصحاب الشرور إلى السلطة ويحافظون عليها باستعمال اشد الأساليب المنافية للأخلاق وللدين، كالغدر والابتزاز والبغي، وشراء الذمم بالمال، وغيرها من الأساليب، وكان الدهر سائر على غير هدى، على حدّ تعبير الشاعر، إذ يقول^(٩١):

ثم سار الدهر من غير هدى تاركاً إشراقة الحق وراء
واستطاعت فيه للبغي يد تغرس الغدر وتجتزّ الوفاء
أما مدرسة الإمام علي □ فإنّها مدرسة الرسالة الإسلامية الأصيلة، القائمة على العدل
والمساواة والاحتكام لشريعة الله تعالى، التي تبني قواعدها على المحبة والتسامح، وتسعى لتحرير
طاقات الإنسان، يقول الشاعر^(٩٢):

وهنا أسسها مدرسة	نهجها من محكم الذكر أضاء
قررت فيها التعاليم التي	تثمر الحبّ وتجتزّ العداء
رسمت للناس نهجاً نيراً	لا يرى فيه المجدّون إلتواء
أومات للتائهين اقتربوا	لظلال الدين تلقون ^(٩٣) إهداء
وأنت تقصف كالموت على	هامّة الجبار ذلاً وازدراء
وعلى المعدم أجرت نعمة	زرعت في بؤسه المرّ رخاء

يصوّر الشاعر أنّ نظام الدولة الأموية كان ردّة على روح الإسلام، لأنّه يمثل عودة للقيم الجاهلية الوحشية، في المقارنة بين اللوحتين؛ الممدوحة والمهجوة، حتى يرى المتلقي فيهما تمثيلاً حيّاً للصراع الأبدي بين الخير والشر، يقول الشاعر^(٩٤):

^(٩١) ب ٣ : ٢١٥.

^(٩٢) م.ن : ٢١٥.

^(٩٣) جواب طلب يفترض فيه الجزم. (الباحث).

^(٩٤) ب ٣ : ٢١٥.

حين قامت فئة مزهوة برداء الدين تمشي خيلاء
وثبتت والشر في أعينها ليس تدري غير ما تبغي اشتها
ورأت أن علياً قبلها ملأ العالم عدلاً وإباء
غير أن المال في قبضتها ويريق المال يغري العملاء

يوجّه الشاعر - هنا - هجوه نحو غريزة الطمع، التي هي إن تبادت لا يمكن إشباعها، ويشير إلى خطورة تسخير الاقتصاد لتعزيز قوى الشر، يقول الشاعر^(٩٥):

يا بريقَ المال كم طاغية فيك أغرى الناس وامتنصّ الدماء
وإذا جنّ به مطعمه ملأ السجن رجالاً ونساء

وعلى الرغم من مشاعر السخط التي يصبّها الشاعر على قوى البغي، إلا أن هجاءها لم يشف غليله، لذا نجده عندما يتذكّر نجاح هذه الفئة في تسلّم مركز الخلافة يتوجّع ويتأوه، وهذا التأوه يعدّ نقداً ضمنياً خفياً للقوة الموجهة للتاريخ، والشاعر لم يصرّح بإلقاء اللوم على هذه القوة لقدسيتها، لذا يسقط مشاعره على الكوفة، يقول الشاعر^(٩٦):

إيه يا كوفة كيف احتكمت فئة بالأمس كانوا طلقاء
أفهل يسري على نهج الهدى معشر يعتقد الوحي هراء
إنّها للبغي لمّا ولدت ولقمع الحق صارت امراء
فبنو آكلة الأكباد في هذه الأمة أمست خلفاء

هنا نرى اشمئزاز الشاعر واضحاً، من ارتقاء فئة الشرّ المناصب الرفيعة في الدولة الإسلامية باسم الدين، في الوقت الذي تأصّل في أفرادها الشرّ أباً عن جد، وقد شاركت في تأصّله الأضالاب والأرحام معاً، هذا الاشمئزاز يولّد انفعالات حادة تجاه الفئة السياسية المهجوة، لذا تظهر ألفاظ فاحشة في الهجاء مثل: (أبناء العاهرات، الزناة، نغل معاوية)، يقول الشاعر^(٩٧):

وإنّ الدين حاشاً أن تراه يدنّس بالنفوس الطامعات
وحاشاً أن يكون الحكم فيه لأبناء النساء العاهرات
وحاشاً أن يكون أداة لهو لأذواق المقامرة الزناة

^(٩٥) ب: ٣: ٢١٥.

^(٩٦) م: ٢١٦.

^(٩٧) م: ٢٣١.

وكذلك يقول الشاعر^(٩٨):

تحدّى الفنا مذ رأى أمّة لنغل معاوية تغنم
يزيد الخمور يزيد الفجو ريزيد الجريمة إذ يجرم

التفت النقاد العرب القدامى إلى خطورة ظهور الانفعال الحاد في الهجاء، الذي يظهر في ألفاظ السبّ والشتم وهتك الأعراض بطريقة مباشرة، وقد شخّصوها وبيّنوا تأثيرها السلبي على فن الهجاء، قال ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) نقلًا عن الأمدى (ت ٣٧٠ هـ) قوله: ((فأمّا الهجو فابلغه ما خرج مخرج التهزل والتهافت... فأمّا القذف والإفحاش فسبّ محض، ليس للشاعر فيه إلا أقامة الوزن))^(٩٩)، إلا أنّ الفن لا يخضع لقواعد جاهزة، تفرض كأنها قوانين أزلية، إذ نلاحظ أنّ الألفاظ الفاحشة عند البرقعائي مقبولة فنيًا وأخلاقيًا في آن واحد، والدليل على ذلك استجابتنا لهجاء شاعر الرسول O حسان بن ثابت لهند بنت عقبة، وهو أشدّ إفحاشًا من هجاء البرقعائي، بسبب ما بدر من هذه المرأة من أفعال وحشية بشعة، يندى لها جبين الإنسانية، وذلك حين اتخذت ((من آذان الرجال وآنافهم خدّمًا، وقلائد... وبقرت عن كبد حمزة [عم النبي O] فلاكته فلم تستطع أن تستسيغها فلفظتها))^(١٠٠)، فهجاها حسان بن ثابت قائلاً^(١٠١):

أشرت لكاع وكان عاداتها لؤم^(١٠٢) إذا أشرت مع الكفر
لعن الإله وزوجها معها هند الهنود طويلة البظر
أخرجت مرقصة إلى أحدٍ في القوم معنقة على بكر
وعصاك إستك تتقين به دق العجاية عاري الفهر

ولم يعهد عن الرسول O أنّه نهى حسانًا. وهنا يمكن أن نقول أنّ البرقعائي قد استفاد من إطلاعه على ما يسوّغ الفحش، وإن لم تبلغ ألفاظه المستوى الفاحش لألفاظ حسان، ولعلّ ما يسوّغ الفحش عقليًا، وصفه ردة فعل على أفعال وحشية منكّرة إنكارًا عامًا، وذلك ما يظهر في وصف الشاعر لأفعال آل أمية المتמادية في الشرّ والتجبر والكفر والطغيان، قال الشاعر في نقد فساد يزيد

^(٩٨) م.ن: ٢٧٩.

^(٩٩) العمدة: ١٧١/٢.

^(١٠٠) تاريخ الطبري، تاريخ الرسل والملوك، لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري (٢٢٤-٣١٠ هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر ١٩٧٧م، ط٤: ٥٢٤، ٥٣٥.

^(١٠١) شرح ديوان حسان بن ثابت، ضبط الديوان وصححه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٠م: ٢٨٥-٢٨٧.

^(١٠٢) وردت لفظة (لؤم) مرفوعة، اسم (كان) مؤخر (الباحث).

بن معاوية^(١٠٣):

ويسخر من كتاب الله جهراً وعطّل للحدود الواجبات
أمات الدين والإسلام حتّى دعا جهراً إلى هبل ولات
وحاطت فيه أقوام لئام لتعذر في النفوس الصالحات

في هذه المواطن يكون سلاح الهجاء مقدساً، إذ ورد عن الرسول ﷺ أنه حين هجته قريش، أشار على حسان بن ثابت أن ((اهجهم وجبريل معك))^(١٠٤)، وذلك حين يوظّف للدفاع عن العقيدة الدينية، غير أن واقع فن الهجاء لا يكون كذلك إلا نادراً، لأنه ((أكثر فنون الشعر دنيوية، واقرب إلى أحكامنا العامة من حيث نحن مخلوقات اجتماعية، ونحن نرحّب بشاعر الهجاء لأنه يعبر عن ذكاء وقوّة، وأحياناً بعاطفة عميقة عن سخط الجنس البشري عامة وعن شرور معينة أو أفراد معينين))^(١٠٥).

ويستمر الشاعر في نقد الولاة الذين وضعوا أنفسهم أدوات قمع لملوكهم في التاريخ العربي القديم، مثل: (عبيد الله بن زياد) والي الكوفة في عهد (يزيد بن معاوية)، وكان النقد محكياً على لسان الصابر (ميثم التمار)، وهو نقد رمزي مبطن لكلّ ظالم متجبر قديماً وحديثاً، يقول الشاعر^(١٠٦):

وتلظت روحك الطهر فلم ترهب الشنق ولن تخشى الفناء
من عبيد الله في سطوته غير وغدٍ ستلقّيه عناء

.....

سوف تلقى في غدٍ ما صنعتُ نفسك العاهر ذلاً وبلاء
وستلقى في غدٍ مجتمعاً يجعل التاج الذي صغت حذاء

أما السياسيون المعاصرون للشاعر فقد نالهم بالنقد، بتعريية سعيهم وراء الملذات الدنيوية كشرب الخمر، والزنى والطمع، الذي عبّر عنه في أماكن كثيرة بلفظة (الدولار) كناية عن تبعيتهم إلى الأجنبي، وتوحي اللفظة بالعمالة أيضاً، يقول الشاعر^(١٠٧):

(١٠٣) ب ٣ : ٢٣٢.

(١٠٤) العقد الفريد ابن عبد ربه الأندلسي (٢٤٦-٣٢٧هـ)، شرحه، وضبطه وصححه وعنّون موضوعاته: محمد فؤاد عبد الباقي، وآخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (١٣٧٢هـ-١٩٥٣م): ٢٩٤/٥.

(١٠٥) الشعر كيف نفهمه وتذوقه، اليزابيث درو، ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م: ١٩٢.

(١٠٦) ب ٣ : ٢١٦.

(١٠٧) م: ٢٢١.

هتفت بكم كي تستفيق صوارم من الفتح ما كانت مع الموت تكذبُ
فعاد الصدى إن السيوف تخذرت وساداتها في حانة الذلّ تشربُ
نسيم سهيل الفتح زهور رماحكم يطأطء من عليائه ليس يرهبُ

وقد سلّط الشاعر الضوء على تبعية بعض الحكام العرب، الذين هادنوا الكيان الصهيوني بحجة إقامة السلام، ولكنه يرى أنهم باعوا مقدسات الإسلام بحفنة من الدولارات، قال الشاعر^(١٠٨):

يظللهم زيف السلام وحولهم بريق من الدولار يغوي ويرهقُ
نسوا أن في القدس الجريح مآذناً إذا انطلقت من صرخة الشوط يزهقوا
ويعرّي الشاعر موقف الحكام العرب تجاه أخوتهم، بصورة (كاريكاتيرية) تفوح منها رائحة الخمر ودخان التبغ، فيغدرون بالأخ ويواددون الدولار، يقول الشاعر^(١٠٩):

ولنا أخوة يفيضون خمراً وعناقيد سمعهم من جمادٍ
يملاؤن الفراغ غابات تبغ ليدسّوا أنوفهم في الرمادِ
يذبحون الشموع في حشراتٍ أثقلتها مباحض النقادِ
يمنحون الذئاب وجه أخيه ويظلّون بعده في حدادِ
يشربون الأحلام من نشوة الدو لار يعطونه نقيّ الودادِ

ويذهب الشاعر بعيداً في نقد الحكام العرب، إذ يعريهم من الصفات المعنوية كالمروءة والإقدام، والشمم، ولم يبقَ لهم من الصفات إلا الرذائل كالطمع، والصمت، والضياع، والوقوف إلى جانب الأجنبي على أخيه، يقول الشاعر^(١١٠):

مشينا وبعض أشقائنا تروق لهم راحة النوم
وإنهم يتقنّون الضيا عَ ويبدون في حاضر أبكم
ضمائرهم لوّثت بالدجى وأخلاقهم في هوى الدرهم
أنوفهم أرغمت وانطفئ بأعينهم ألق المقدم
تعاف المروءة أعماقهم فتسكن بالخدر المتخم
إذا أفصح العصر عن صوتنا يميل هواهم إلى الأعجمي

أما صفة الغدر فإنّها أشدّ وقعاً على النفس إذا صدرت عن الأخ، ولم يجد الشاعر

(١٠٨) ب: ٣: ٢٦٨.

(١٠٩) م: ٢٤٨.

(١١٠) م: ٢٨٨.

صورة تشبيهية لصور الغدر إلا صورة أخوة يوسف □، وهي صورة مفعمة بالمعاني الروحية، لأنّ غدر أخوة يوسف يمثلّ الغدر بنبوءته، حين غدروا به واتهموا الذئب بدمه باطلاً، فكان الذئب الموصوف بالغدر أرحم من الأخوة، يقول الشاعر^(١١):

إثما طاشت من الأهل يدُ	غرزت سكينها وسط حشانا
آه من أبناء يعقوب فهم	ألبسوا ذئب أخيه طيلسانا
لطخوه بدم النفط وهم	يعانون الآه يكون حزاننا
يا أبانا يوسف قد أكل الذئب	ب وقد شاهده الناس عيانا
أخضع الشمس له مذ سجدت	فهي تعيشنا فيزدادُ عمانا
فارمه في الجب تنقذ وطناً	فيه صهيون لنكتال جمانا

ويتضمن هذا التوظيف معنى العبث بمشاعر الابوة، فضلاً عن المعاني السابقة؛ أي أنّ هناك إرادة للغدر مصممة عن وعي على إنزال الضرر بالأخ وبحبّ أبيه له مقابل شيء مادي تافه، ولما كان ذئب يوسف بريء من دم يوسف، فإنّ المقارنة تقتضي أنّ يكون الأخ الغادر أفتك وأشدّ غدراً من الذئب، وهذا المعنى العميق هو الذي يريد الشاعر تحديده.

أما حاكم العراق فقد عرّض به الشاعر في غير مكان، بإيماءات خفية خشية بطشه، إذ كثيراً ما تعرّض الشعراء الذين لا يمدحون شروره إلى شتى أنواع المضايقات، فكيف بمن يهجوّه؟، وكلّنا يعلم أنّه سن قانوناً في أواخر أيامه السود بقطع لسان كلّ من يتعرّض له بشتّم، أو بانتقاد. وقد نستشف من شكوى الشاعر لرسول الله O، أنّ المعني بالطاغية الوغد الخؤون الذي يحكم بأهوائه حتى اصطلت الأمة بنار سياسته لم يكن غير حاكم العراق، الذي استهدف بدماره الدين والعلم ومزق وحدة الشعب وأخوته ونسيجه الاجتماعي، فلم يبقَ من نشيد الإخوة إلا صدهاء الخفي، يقول الشاعر^(١٢):

^(١١) ب ٣ : ٢٩١.

^(١٢) م: ٢٥٤، ٢٥٥.

باعث النور لفنّ الليل في ديد
ليس يُهدى به المسيرُ وخلف الد
قد رشفنا الكؤوس سماءً رعافاً
ودواهي الأرزاء ضاقت بها الأر
من خوون يرى بنا لعبة الطا
مزقتنا أهواؤه فبقينا
ونشيد الإخاء لم يبقَ منه
جور كهفٍ مهذّم الأسوار
ستر وغدٌ يعبث بالأفكار
من حياة تموج بالأقدار
ض وضجت منها رمال الفقار
غي ويمتصّ نهلة الأنوار
أمة نصطلي بنار البوار
غيرُ رجع من الصدى المتواري

وبعد هذه الجولة الانتقادية يمكن أن نتبيّن ملامح هذا الفن عند البرقعاعي وهي:

١. إنّه نقد ذو وظيفة اجتماعية، يهدف إلى التهذيب، ولا يمسّ أفراداً معينين، إلا إذا كان الأفراد يمثلون الجماعة، كأن يكونوا حكاماً، أو رجال دين، حتّى هؤلاء كانوا نماذج بشرية عامّة لم يشخّصهم الشاعر بوصفهم أفراداً، وسبق أن أشرتُ إلى أن: يزيد، وعبيد الله، وأكلة الأكباد، إنّما هم نماذج بشرية شريرة تشير إلى كلّ مسرف بالشرّ.

٢. يأتي نقد البرقعاعي في سياق مقارنة مع الصورة المثلى المقابلة للصورة المنقودة، كي تبدو الصورة المنقودة شديدة التهافت بالقياس إلى ضدها.

٣. إنّه نقد حضاري مترفع عن أساليب القذف والفحش والسباب، إلا نادراً وفي حال وجود مسوّغ يجعله لا يتنافى مع الواقع.

الفصل الثالث

الاتجاه الاجتماعي

الاتجاه الاجتماعي:

ينحو هذا الاتجاه منحنيين؛ الأول: يظهر في التعاطف والتأييد للظواهر الاجتماعية الايجابية المتمثلة في فئات المجتمع المختلفة، التي يطمح الشاعر في أن يبلغها المجتمع، والثاني: يظهر في رفض الظواهر السلبية وانتقادها وشن الحملات العنيفة على ممثليها، والسخرية منهم، وأهم ما تناول الشاعر في هذا الاتجاه ما يأتي:

١. الأغنياء:

أدرك الشاعر البلاء الكامن في أمته، وهي مقسمة على طبقتين؛ أغنياء وفقراء، وما يترتب على هذا من ظلم وفساد وزعزعة للقيم العربية والإسلامية، التي تُولف العمود الفقري لتماسك المجتمع على أسس متينة مجرّبة تاريخياً، التي كانت من أهم عوامل نهضته وازدهاره. ويبدأ الشاعر في رصد هذه القضية في حياة الطبقتين؛ البؤساء والمترفين رسداً يوحى ظاهره بأن الشاعر يبدو محايداً، لكنّ المتتبع لتطور مواقف الشاعر بين الثورة والرفض الصامت، يجد أنّ الصمت يمثل رفضاً نفسياً غير ظاهر، سنبينه لكنّ بعد قراءة نصّ الشاعر هذا، إذ يقول^(١٣):

تبكي وصبيتها الجياع تصيح يا أمّاه خبزاً
والكوخ تلطمه الرياح بعصفها فيّهز هزّاً
والبرد جمدّ دمعها وانساب في الأضلاع وخزاً
والياس ينحرُ كلّ أمنية لها فيمن تعزّى
حتّى السما بالرعد راعفة، وحتّى الدفء عزّاً

هذا الواقع المأساوي الساكن، يرصده الشاعر من دون أن يتمرّد عليه، ويناله بالنقد والتشريح والرفض الواضح، إذ نجد أنّ اليأس قد استولى على قلب هذه المرأة، التي لا نجد أثراً لمعيل لها، فهي قد تكون أمّاً لأيتام قذف بها المجتمع إلى هذه الهاوية، التي لا تجد خلاصاً منها إلا بالموت، يقول الشاعر^(١٤):

^(١٣) ب ٣ : ١٦١.

^(١٤) م.ن.

تبكي وتصرخ طفلة من حولها ويضج طفل
لا رحمة من منقذٍ ترجو ولا أمل يطل

فتوهمت أن الحياة حياتها في الكوخ غلّ
فمتى يسير بها لشاطئ موتها المحتوم سلّ؟
فتخلف العمر المقيت وراءها ويموت ذلّ

لقد أسكر اليأس هذه المرأة، فراحت تتمنى الموت، الذي تراه المخلص الوحيد لها من ذلّ الظلم الاجتماعي البالغ القسوة، الذي تزداد وطأته، لأنه لم يكن وضعاً اجتماعياً عامّاً يشترك فيه كلّ أبناء المجتمع أو معظمهم، وإنّما تظهر حدّة المأساة حين يصوّر الشاعر سكر اليأس المعنوي من حياة الذلّ، مقابل سكر الأغنياء في إحياء الليالي الحمر في قصورهم الباذخة، إذ تُنفق الأموال الطائلة بسخاء على إشباع الرغائب والشهوات، وترسيخ قيم الفساد، التي تؤدي إلى انتحار القيم الاجتماعية السامية في المرأة الأم، يقول الشاعر^(١١٥):

سلها يغالبها الدوار كمن تنفس فيه خمر
سكرى من الألم الممض، فكوخها طهر وفقر
تلك القصور يُدار في صالاتها الحمراء خمر
وإذا تأججت الرغائب سال للذات تبر
والرجس يعوي في النفوس لينتحر^(١١٦) في القهر طهر

هذه صورة للتناقض الطبقي، تشخص المرض لكنّها لا تثور عليه، إذ نجد ثمة فاصلاً بين الطبقتين، وكأنّ كلا منهما رضيت بحظها في الحياة، وكأنّه قدر لا يمكن زحزحته، فراحت تتكيف معه، ويبدو أنّ هذه الصورة كتبت قبل نضج رؤية الشاعر إزاء هذه القضية، فهو لم يتعمق إلى ما تحت سطوح الأشياء، ليصل إلى الأسس التي تعري تناقضاتها، بدليل أنّ هذا النص في رؤيته المتواضعة يكاد يكون يتيماً بين النصوص التي تناولت القضية نفسها برؤية أعمق، وإذا وجدنا أنّ هناك من إشارة توحى بالرفض، فإنّ هذا الرفض يندرج تحت ما يسمى بـ(التمرد الميتافيزيقي)^(١١٧) بدليل أنّ الشاعر أشار إلى أنّ السماء قد أسهمت في تعميق المأساة، وذلك في قول الشاعر: (حتى السما بالرعد راعفة... البيت)، لكن تبدأ ملامح التحول من (التمرد الميتافيزيقي) إلى

(١١٥) ب ٣: ٢٦١.

(١١٦) سكّن الشاعر بدلاً من النصب لضرورة شعرية.

(١١٧) التمرد الميتافيزيقي: هو الذي يتجه إلى الكليات المنفصلة عن كلّ واقع تاريخي، ويكون من شأنه أن يُباعد بين الإنسان وأي فكرة مجتمعية. انظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية: ٤١٠.

التمرد الرافض للواقع، الذي في كثير من الأحيان يؤدي إلى تغيير الواقع، وإن كان على مستوى الفرد، الذي يعصم نفسه من الانزلاق في هاوية الظلم عن طريق رفضه بالقلب، عملاً بالحديث الشريف: ((من رأى منكم منكراً فليغيره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فقلبه وذلك أضعف الإيمان))^(١١٨)، وهذا يظهر في قول الشاعر^(١١٩):

وفردّ يجمع الأموال حتى	تضخم بالبنوك الرابحات
يشيد بالقصور وبالمباني	وآلاف تشرّد بالفلاة
ويرفل بالحرير غوى وكبراً	ويغفو بالرياش الناعمات
أكان الدين يكسوهم حريراً	تقوم بنسجه أيدي العراة

نلاحظ أنّ الرفض على مستوى القلب ينطلق من الإيمان الديني، الذي يرفض هذا التمييز بين الإنسان وأخيه، لكن لا حول ولا قوة للرافض في نقد الواقع على مستوى اللسان وفضح هذا التناقض المنافي للأخلاق، لذلك جاء الرفض بصيغة الاستفهام الاستنكاري. والتضمين بطبيعته شيء خفيّ، وكأنّ الرافض يخشى التصريح برفضه، فضلاً عن أنّ صورة الغني - التي قدمها الشاعر - تدلّ على استقرار الغنيّ وطمأنينته من رفض الفقراء واحتجاجهم، فأمنَ على أمواله، وقام بتنميتها، وراح يشيد القصور مطمئناً، وهكذا نلمس أنّ الرافض لم يصل إلى مستوى التصريح، الذي يستقرّ الأغنياء، في حين نجد أنّ صوت الرافض يرتفع في نصّ آخر على الرغم من أنّ الشاعر أشار إلى طمأنينة الأغنياء فيه، وذلك يظهر في قوله^(١٢٠):

الأغنياء وقد تكدّس مالهم	أمنوا ولا يدرون ساعة ينفد
وبمالهم حقّ تقررر السما	فرضاً تموج به الزكاة فترفد
تركوا الزكاة كأنهم لم يعلموا	أنّ الفقير يُضام مما جمّدوا

نلاحظ أنّ الإشارة إلى ترك الفرائض الإلهية، والتلوّح بالوعيد الإلهي^(١٢١) بوجه الأغنياء المخالفين لسنن القرآن الكريم، وإن كان العقاب مؤجلاً، إلا أنّه يشجّع الرافض على أن يعليّ صوته بوجه الظلم الاجتماعي للأغنياء، لأن القانون إذا كان إلى جانب الضعيف أطلق لسانه من الحبسة، فكيف إذا كان القانون إلهياً؟! فإنّه يحمي المظلوم في حدود حياته المادية والروحية.

^(١١٨) صحيح مسلم، للإمام أبي مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري (٢٠٦-٢٦١ هـ)، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الحديث القاهرة، (د.ت): ٦٩/١.

^(١١٩) ب: ٣، ٢٣١، ٢٣٢.

^(١٢٠) م.ن: ٢٨٣.

^(١٢١) في قوله تعالى: (والذين يكنزون الذهب والفضة ثم لا ينفقونها في سبيل الله فيشرّهم عذاب أليم يوم يحمى عليها في نار جهنم فتكوى به جباههم...) سورة التوبة: ٣٤، ٣٥.

يتطوّر الرفض حين يصوّر الشاعر الهوة الكبيرة بين حياة الأغنياء اللاهية والقيم الاجتماعية والدينية، التي أنزلها الله تعالى في كتابه العزيز، وأذاعها المصلحون بوصفها واجبات أخلاقية ملزمة، إذا تمّ تطبيقها أسعدت المجتمع كلّهُ، يقول الشاعر^(١٢٢):

الأغنياء المنتشون بمالهم أمنوا ولا يدرون ساعة ينفذ
لا هون في متع اللذّاة والهوى لا يهتدون بما يقول المرشد
تركوا السماءَ ودينها وكتابها لما رأوا في المال ربّاً يعبدُ

نلاحظ ارتفاع صوت رفض الظلم الطبقي إلى مستوى التغيير باليد من إلحاح الشاعر على مجافاة الأغنياء للسماء ودينها وكتابها، وتلك مجافاة للقيم المعنوية، لكنّها هنا مجافاة حادّة لتعدد صورها المترادفة بـ(واو العطف)، فضلاً عن ظهور عنصر واقعي يتمثّل في (المرشد) الذي يوحي باتخاذ إجراء ملموس تجاه من لا يهتدي بقيم الإسلام وأصوله وأخطرها الشرك، إذ جعل الشاعر مال الأغنياء بمنزلة الشرك؛ وهنا تصبح دلالة الفعل (أمنوا) مناقضة لمعناها الحقيقي وتصبح دالة على وهم قد استقرّ في أذهان الأغنياء، في حين يدلّ على السخرية لدى المظلوم وهذه الأمور تهَيّئ الرفض أن يتحول إلى مستوى الجماعة وينذر بالثورة، ولذلك استدعت هذه الصورة ما يكملها بهذا العنصر، وذلك يظهر في قول الشاعر^(١٢٣):

إيهاً شباب العصر هذي ثورة فكريّة تهدي النفوس وترشدُ

وهنا يكون التمرد حقيقياً عندما يهتدي إلى معرفة البديل المرتبط بالتجربة الإنسانية ومعاناتها، فالتجربة وحدها هي الكفيلة بخلق الوعي اللازم لإدراك الواقع والبديل معاً، إذ لا يمكن تصور هذا الوجه من التمرد خارج التجربة أو بمعزل عنها^(١٢٤).

مقابل هذه الصورة التي تجسد الصراع الطبقي، وتنتهي بهدم الأسس المتينة لبناء مجتمع متحضّر مزدهر، يبيّن الشاعر الصورة المشرقة للعلاقة بين الطبقتين، التي رآها متجسدة في تعاليم الدين الإسلامي الحنيف، التي تنادي بالعدل والمساواة، يقول الشاعر^(١٢٥):

خسأوا فالدين ليست آلة بيدكم لتكونوا أثرياء
إنّما الدين نظام شاملٌ يغمر الأمة بالعدل سواء

وإذا كانت هذه الصورة عامة غير مؤثرة، وجد الشاعر مثلاً أكثر فاعلية في مدرسة الإمام

(١٢٢) ب ٣: ٢٣٨.

(١٢٣) م.ن.

(١٢٤) انظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية: ٤١١.

(١٢٥) ب ٣: ٢١٦.

علي □، التي رسّخت قيم العدالة والمساواة والحرية بين الناس وجعلتها قيما ثقافية اجتماعية متوارثة، يقول الشاعر^(١٢٦):

وهنا حيدرة من روحه غرس الإسلام عزماً ومضاء
فهنّا أسسها مدرسة نهجها من محكم الذكر اضاء
قررت فيها التعاليم التي تثمر الحبّ وتجترّ العداء

ومن المعروف أنّ شرط الحبّ هو شرط الإيمان، ولا يتحقق الحبّ إلا بتهديب شهوات النفس وحبّها للمال، الذي تُشتري به جميع الملذات، وذلك ما يولد الاضطهاد والاحتقار من جهة الأغنياء، والحسد والحقد وصولاً إلى الثورة والانتقام من جهة الفقراء، في حين إنّ مدرسة الإمام علي □ - التي هي امتداد لمدرسة النبي ﷺ -، قد نادى وسعت إلى تطبيق العدالة الاجتماعية للقضاء على شرور النفس الإنسانية ونزواتها، وتهذب روح الملكية، وأبشع أنواعها تملك الإنسان للإنسان، إذ وضع لها الإسلام حدوداً قضت عليها وحررت الرقيق فتحررت طاقاتهم الإنسانية الخلاقة حتّى خرج منهم قادة وزعماء، يقول الشاعر^(١٢٧):

وعلى المعدم أجرت نعمة زرعت في بؤسه المرّ رضاء
فإذا الكوفة في عليائها عالم يحتضن الكون إضاء
وإذا من ظفر الرقّ بهم تحت بند الدين أضحو زعماء
بوركت مدرسة غاياتها أن يعيش الناس في الدنيا سواها

٢. رجال الدين:

كثيراً ما ينأى بعض رجال الدين عن (العامة) وقليل منهم من كان يختلط بالناس ويكون قريباً منهم، ولا سيما أولئك الذين عبّروا عن معاناة الناس كالشيخ الجزائري (رحمه الله)، ومنهم من قاد الناس في أحلك المحن التي مرت بالبلاد، مثل السيد الحبوبي، وربّما كان السيد الشهيد محمد محمد صادق الصدر أوضح مثل معاصر لهذا.

ولو غلب على رجال الدين قريبتهم من الناس، لما وصف الشاعر شأنهم بالبعد عمّا يشعر به الناس، ولما نقدهم وهو يشعر بالمرارة، لأنّ فساد قادة الأمة الروحيين يؤدّي إلى انهيار المثل العليا وهدم بناء الناس الروحي، فهم يمثلون المثل الأعلى للأمة عند كثير من الناس، وقد يؤدّي نقدهم إلى

^(١٢٦) ب: ٣١٤، ٢١٥.

^(١٢٧) م: ٢١٥.

نقد ضمني لمؤسسة الدين التي يمثلونها، يقول الشاعر^(١٢٨):

تركوا الفقير يموت من حرمانه جوعاً ويعرى في الشتاء ويبردُ
يرنو إلى قرص الشعير يظنه بدرأً وهل تدنو إلى بدر يدُ
متبلبل الأفكار ينظر فوقه لا راحم يرنو إليه فيسعدُ

ودليانا على التعرّض لحكم السماء، يكمن في لفظة (فوق) التي تتضمن معنيين: معنىً مادياً، وهو ضعيف، لأنّ الثقافة الإسلامية جعلت الفقير ينظر إلى الغني الظالم نظرة ازدراء - في أغلب الأحيان - ولكنه فوقه في امتلاكه قوة المال، أما المعنى الضمني الثاني: فيتجه إلى الشكّ في العدالة الإلهية، التي يفترض أنّ تكون رحيمة بالإنسان، لكنّ (لا راحم فوقه)، وقد يتصل هذا المعنى برجل الدين (ممثّل العدالة الإلهية) في الأرض، لذا تتوجه إليه الأنظار بوصفه الشخص المسؤول عن إقامة العدل والمساواة والتضامن الاجتماعي، ولا سيما في ميدان توزيع الثروة بما يكفل كرامة الإنسان، وإن كانت العدالة الإلهية لا تعني عدالة رجال الدين أو المطبقين لتعاليم الدين عموماً، ولكنّ رجل الدين عادة يدان إذا لم يكن بمستوى هذا التصور، وترتفع الإدانة عند بعض الأذهان إلى الدين نفسه، لأنّ مثل هؤلاء المطبقين قد يحرفون مفاهيم الدين الواجبة التطبيق ويؤجلون كثيراً منها إلى ما بعد الحياة، بدلاً من أن يقفوا إلى جانب الفقراء يقاسمونهم بؤسهم، أو يعالجون معاناتهم بما وهبوا من قدرة فكرية، وهبها الله لهم، وقدرات مادية، وهبها المجتمع لهم^(١٢٩)، لكنّ الشاعر يلاحظ عكس ذلك في سلوك رجل الدين، فإذا هو يزدرى الفقير ويعبث بأفكاره ويريه السراب، موهماً إيّاه بأنّه هو الحقيقة، يقول الشاعر^(١٣٠):

فيعبث في أفكاره متربص ليموت فيه ذكاؤه المتوقد
ويبث فيه مبادئاً مسمومة تردّي الجباه بسمّها وتبددُ
ويريه من بُعدٍ سراياً خادعاً ويقول ذلك يا شباب الموردُ

لم يسمّ الشاعر هذه الشخصية، ربّما لأنّه يخشى من اتهامه بالارتداد عن الدين، لأنّ العالم آنذاك قد تقاسمته أيدلوجيتان بعد قيام ثورة أكتوبر الاشتراكية في روسيا عام ١٩١٧م، وأصبحت الحياة الفكرية والسياسية والثقافية والاقتصادية تحتم على المرء سؤالاً ليس هو من أنت؟، بل إلى أي جانب يقف؟، وإذا استبعدنا وقوف الشاعر إلى جانب النظام الرأسمالي، لأنّ ميوله لا تنسجم مع تلك الوجهة، فلم يبق إلا اتهامه بالشيوعية والإلحاد، لأنّه يهاجم رجال الدين، ومن حسن حظ كثير من

(١٢٨) ب ٣: ٢٣٨.

(١٢٩) الجواهري، دراسة ووثائق، د. محمد حسين الاعرجي، دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٣م، ط ١: ٦١.

(١٣٠) ب ٣: ٢٣٨.

المصلحين أو الناقدين أنهم لا يهتمون بمهاجمة الدين نفسه، بل رجال الدين، لذا لا يجد البرقعائي إلا التلميح الذي يفهم من إشاراته إلى الشخصية، التي توجه الأفكار والمبادئ والتضليل، وهذه القدرة لا تمتلكها إلا شخصيات ذوات التأثير الروحي، وقد تسترت باسم الدين، لأن الشاعر يفصل بين الدين ومن يعدّ نفسه ممثلاً له رياءً، يقول الشاعر^(١٣١):

أكان الدين يكسوهم حريراً تقوم بنسجه أيدي العراة
تعالى الله لم يخلق نظاماً يكون فيه شتى التفرقات

ويستعمل الشاعر الرمز التاريخي في انتقاد رجل الدين بطريقة غير مباشرة، وذلك من خلال رمز (ميثم التمار)، الذي صلب وقطعت أطرافه لوقوفه إلى جانب أمير الفقراء علي بن أبي طالب □ ووقوفه بوجه طغيان بني أمية، يقول الشاعر^(١٣٢):

صرخت لتلهم الإحساس شعباً تجور عليه أحكام الولاة
أفق يا شعب كم سلبوك مالاً لتتخم فيه أكراش الجباة

.....

وما كان الدعاة سوى لصوص تجلببوا في جلابيب الثقة
تاجي ربّها الدينار فانظر إلى تلك الأكفّ التائبات

ودليلنا على أنّ هذا النقد موجه لرجل الدين المنافق، هو أنّ حكام آل أمية، وبخاصة يزيد بن معاوية استعملوا سياسة البطش ولم يعرفوا سياسة الظهور بوجهين، شأنهم شأن العرب الأوائل الذين كانوا صريحين في تصرفاتهم، وقد جهروا ببقائهم على الجاهلية والشرك، على حدّ قول الشاعر فيهم^(١٣٣):

ويسخر في كتاب الله جهراً وعطل للحدود الواجبات

أمات الدين والإسلام حتّى دعا جهراً إلى هبل ولات

وكذلك عمّالهم وجباتهم، كلّ ذلك يرجّح أنّ الشاعر أراد بازدواج الشخصية، رجال الدين المعاصرين، واستعمل تقنية القناع الرمزية، التي توحى بالمعنى الأصلي إلى جانب المعنى المعاصر الجديد.

(١٣١) ب: ٣ : ٢٣٢.

(١٣٢) م.ن.

(١٣٣) م.ن.

وقد يحمل هجاء الشاعر ونقده لهؤلاء، صدّقه وحرارته، لأنّه لا ينتمي إلى إيديولوجية مستوردة؛ كالرأسمالية أو الاشتراكية، وإنّما كان ابن مدينة مقدسة، وينتمي إلى تلك المؤسسة التي ينتقد بعض رجالها، بل كانت تدفعه غيرته على الدين وصورته المثلى من جهة، ولا نتمائه إلى هؤلاء الفقراء من جهة أخرى، فضلاً عن أنّ هدف الشاعر كان الإصلاح لا النقد ولا الحسد منه لهؤلاء، برغم فقره وحرمانه من حقوقه، ثمّ أنّه إنّما كان يهجو نفسه ومجتمعه ضمناً، لذا لم يبقَ إلاّ نيّة الإصلاح، ولو صدر مثل هذا النقد من شاعر كالجواهري مثلاً، لانتهم فوراً بأنّه ملحد أو شيوعي لميوله المعروفة^(١٣٤).

وليس غريباً أن يعدّ سلاح الهجاء الاجتماعي سلاحاً مقدساً حين يتخذ وسيلة للدفاع عن العقيدة الدينية، لردّ كيد الحماقة والشرّ والوقاحة، مادام الشاعر ابن المجتمع الإسلامي، وله تاريخ إنساني عريق، ورسالة سامية حملت مشاعل النور في آفاق المشرق والمغرب، وأسست حضارة ما زالت حية تكافح وترفض الهزيمة، لأنّ الحضارة لا تهزم، إنّما الذين يهزمون هم أبناؤها، بسبب فسادهم، وما هزيمتهم إلاّ عقاب إلهي عاجل، لذلك لم تسقط حضارة الإسلام، وإنّما سقطت دولتهم، على عكس أغلب الحضارات، لأنّ المسلمين تركوا المبدأ الأوسع الذي بنى الإسلام عليه نفسه، وهو الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، لهذا يصبح الهجاء الاجتماعي مرتبطاً بالدين برباط وثيق حين يرتبط بقانون الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، لذا يهاجم الشاعر كلّ سلطة أرادت تحريف التعاليم الدينية خدمةً لمآربها الشخصية على حساب العدل والمساواة، يقول الشاعر^(١٣٥):

أخسأوا فالدين ليس آلة بيدكم لتكونوا أثرياء

ومن الأمراض الاجتماعية التي يشخصها الشاعر لدى فئة رجال الدين هو تضخم (الانان) المرضي، الذي يدفع بصاحبه إلى الصراع والتنافس غير المشروع لنيل الألقاب والرتب من دون الاحتكام إلى معايير الكفاية، يقول الشاعر^(١٣٦):

^(١٣٤) انظر: الجواهري، دراسة ووثائق: ٧٨ وما بعدها.

^(١٣٥) ب ٣: ٢١٦.

^(١٣٦) ب ٣: ٢٢٨.

شَبَّتْ بنا ثورة العشرين وأنطفأت شموعنا بعدها في دربنا اللجب
بلى بلى إننا عدنا عمالقة غابات نخل نرى لكن بلا رطب
يا ساقى الكرم إن الليل يرهبنا خذ السلال وما فيها من الغب
الحمد لله لم تطعن كرامتنا فقد سلمنا على التيجان والجب

لقد تحدّث الشاعر بضمير الجماعة (نا) بهدفين؛ الأول: ليكون النقد الاجتماعي أبلغ حين يشتمل هجاء الذات، والثاني: ليتجنب رميه بالكفر.

وتأتي خطورة هذا المرض كونه يصيب الطبقة التي تشمل - خلافتهم وصراعاتهم - المجتمع كلّّه، وقد سمّاهم الشاعر بـ(قادة الفكر)، الذين يتصلون اتصالاً مباشراً بالاتجاه الفكري والعقائدي؛ الدنيوي والديني، كما بيّنهم من قرينتي: التيجان والجب، وقد حمّل الشاعر صراعاتهم الخاوية تبعة التراجع إلى الوراء، وذلك في قوله^(١٣٧):

يا قادة الفكر عفواً إن هوى وتري في قعر جرحي وغصّ اللحن بالعتب
فإنّ حاضرنّا الكابي على وشك من زيف دعوتنا يمشي إلى العقب
ولعثمتْ خطونا للشمس داجية من الخصام على الألقاب والرتب

إنّ نوع العاطفة التي تبني هذا النص، هي الغضب الممزوج بالحب، ويظهر ذلك فيما يسمى بـ(العتب)، الذي هو نقد موجّه للمحبوب على فعل غير منسجم مع القيم والأعراف والتقاليد الاجتماعية، التي توارد عليها أفراد المجتمع الواحد لتنظيم حياتهم، وقد صرّح الشاعر بذلك بعد بيان صور التهافت في الفئة المهجّوة، وقد صرّح بحبّه بطريقة جليّة عن طريق المفعول المطلق (عذراً)، ويرجع هذا اللين في النقد؛ لأنّ الشاعر إنّما يبتغي الإصلاح كما بينتُ ذلك سابقاً، لا التهكم والسخرية، على الرغم من تسبب هذا المرض في تراجع المسيرة بإزاء صورة الماضي

الحضارية المشرقة، التي قادها الدين ورجاله، التي تظهر في قول الشاعر^(١٣٨):

م.ن. (١٣٧)

ب. ٣: ٢٥٤. (١٣٨)

رحلت أطوي القرون قرناً فقرناً	في خيالي وفكرتي وشعاري
يفتح الدهر سفره ويريني	صفحة النور سجّلت بالنضار
فإذا العصرُ شامخ الأفق فيها	سابح في مواكب الأنوار
وإذا المجدُ رافع الرأس فخراً	يزدهي وجهه كنور النهار
وأرى الدين ثابت الركن صلباً	واسع الظلّ محكم الأسوار
رفرف العلم فوقه يتهادى	مائجاً بين لجةٍ ودراري
يدفق النور للأنام بياناً	منك كالبحر صاخب التيار
فإذا العربُ قبلة العلم للندى	يا ومغناك مصدر الأسرار
يرحل الغرب للعراق ليلقى	درسه في شريعة المختار
فالعراق الطموح مشرق نور	وفنون العلوم كالأقمار

إنّ هذه الحملة الهجائية - بصورتها الفنية الخلاقة - تثير العاطفة وتحمل المتلقي على التفكير والتأمل لمراجعة الذات وإعادة تقويمها، لأنها تحمّل المعنى تبعات اجتماعية وأخلاقية، إذا رأى نفسه واقعاً ضمن دائرة النقد، بعد أن يمتلئ وعيه بخطورة الموقف وتداعياته وتبعاته، وتقوم تلك الاستثارة العاطفية بوظيفة التهذيب، بسبب القناعة المتولدة لدى المهجو بوجوب التغيير من خلال المداخلات الذكية في النقد، التي استطاعت أن تخفف من مرارة الدواء ليكون مستساغاً. وقد عرض الشاعر برجال الدين المعارضين لكلّ نشاط اجتماعي سياسي ثوري ناهض، وخالفهم مخالفة شديدة في تحديد موقفه تجاه ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨م، التي منعت التقاليد الدينية من الإسهام في ردها^(١٣٩)، يقول الشاعر^(١٤٠):

سأخلع عمّة توجت فيها بكفّ من تقاليد الجدود
وألبس بدلة الجندي كيما أموج ببزة الشرف العتيّد

نلاحظ أنّ الشاعر لا يؤمن بالتقاليد التي تحدّ من الولوج إلى معترك الحياة الجهادية الوطنية، على الرغم من صعوبة الخروج من هذه التقاليد، بدلالة الفعل المستقبلي المصدر بالسين في قول الشاعر: (سأخلع) الذي تدلّ بنيته الصوتية الصعبة النطق، على صعوبة التخلّي عن الرداء الديني التقليدي، فضلاً عن دلالاته المستقبلية، لكن حين يتخلّص الشاعر من هذا الزيّ المعرقل للنشاط

^(١٣٩) لأنّ هؤلاء وجدوا في هذه الثورة جانباً من الإضرار بمصالحهم، وهو أنّ الثورة لم تكن في نظرهم ثورة على الملكية، وإنّما هي قطع لمواردهم الضخمة، التي كانت تأتيهم من طبقة الإقطاع وشيوخ العشائر، وهما الطبقتان اللتان حاربهما النظام الجمهوري الجديد بأولى شعاراته بالإصلاح الزراعي، وكان حازماً مع شيوخ العشائر، وهذان أمران لا يجعلان من كثير من رجال الدين في صفّ الثورة الجديدة، بل أنّ تحالفهم الوثيق مع طبقة الإقطاع دعاهم إلى الرأي بأنّ الأراضي التي وزعت على الفلاحين هي أراض مغصوبة من أصحابها الشرعيين. انظر: الجواهري، دراسة ووثائق: ٦٧.

^(١٤٠) ب ٣: ٢٤٥.

الوطني، يكون ارتداء الزيّ الجديد سهلاً، بدلالة خفة لفظ الفعل الجديد (ألبس)، ودلالة زمانه الحالي. وفي هذا نقد خفي للباس التقاليد الظاهري، الذي لا يُرضي ضمير الشاعر، ما دام الزيّ القديم لا يتصل بالشرف العتيق إلا بالمظهر حسب، وهنا تتصل دلالة الزيّ الجديد (بدلة الجندي) بالشرف العربي القديم، الذي كان رمزاً لعزّة العرب وللمسلمين آنذاك؛ لأنّه كان زيّ العلم والجهاد والعمل؛ أي زيّ الخوض في كلّ أنشطة الحياة العملية والروحية بكلّ حيويّتها وتفصيلها وعطائها الخلاق. ولو قال الشاعر: (أموج ببزة الشرف الجديد)، لكانت (العِمّة) تدلّ على الشرف القديم، الذي لا تمثّله الآن، لأنّها أفرغت من مضمونها الحيوي وأصبحت وسيلة للهرب من خوض في معترك الحياة النشطة.

نلاحظ الفرق في نقد رجال الدين واضحا، إذ جاء بأساليب العتب والتعريض والتلميح والإشارة الخفية واستعمال رمز القناع، لأسباب منها ما ذكرته سابقاً، ومنها كون الظاهرة المنقودة مرضية قد لا يعيها صاحبها، لكن إذا أظهرت الشخصية الدينية نفاقها عن وعي وكانت سبباً في إحداث جرح لا يندمل بين صفوف المسلمين، حين تتخذ موقفاً مصيرياً يؤجج الفتن والصراع والتناحر وغيرها من الأمور التي تهدد كيان الإنسان، فإنّ نقد الشاعر سيكون عنيفاً يقول^(١٤١):

ومدع أنّه من طهر دعوته طه وفي دمه يجري أبو لهب
تبّت يده فائاً سوف نرجمه ونبتّر الحبل عن حمالة الحطب

نلاحظ أنّ الشاعر وصف هذه الشخصية المنافقة، التي تُظهر السمو الروحي جاعلة نفسها بمنزلة الرسول محمد ﷺ، في حين أنّ فعلها يضارع فعل أعتى المشركين، الذي نزلت بحقه وبحقّ من أعانه على إيذاء النبي ﷺ، سورة في القرآن الكريم، وقد عراه الشاعر وفضح تناقضاته واتخذ إزاءه موقفاً حازماً، كما يتخذ المؤمن موقفاً من الشيطان، إذ لمَحَ إلى أنّه شيطان بدلالة الفعل (نرجمه).

تؤدي المرأة الوظيفة الأولى في بناء المجتمع، وهي التربية وغرس الفضائل وتقديم الأجيال الصالحة. والمجتمعات السعيدة هي التي تحظى بالمرأة الفاضلة، التي تحظى باحترام وتقدير الرجل باختلاف الظروف السياسية والاقتصادية، ففي عصور الازدهار تحظى المرأة بالاحترام والإجلال، إذا رافقت النهضة المادية نهضة حضارية متقدمة، مثلما فعل الدين الإسلامي الحنيف في حياة المرأة العربية اعترافاً بحقوقها ومكانتها في المجتمع^(١٤٢).

هذا ما انتهى إليه الشاعر، بل ارتقى بالمرأة إلى مستوى القداسة في شعره، ولكن هذه النظرة تدرجت ابتداءً من رؤيتها موضوعاً لإشباع الرغبات الجنسية، يقول الشاعر^(١٤٣):

حسناء إني بلبل هائم يسكر بالاشذاء من زهرك
وأغنياتي قبلات الهوى ألهمتها بالوحي من ثغرك
دعي أراجيح الهوى حرّة تسبح كالقبلة في صدرك

لكن سرعان ما أحسّ الشاعر أنّ هذه النظرة تتنافى مع الوقار الذي تتطلبه الأخلاق الدينية والأعراف والتقاليد الاجتماعية، وعليه يكون الجري وراء اللذة، مقابلاً لخلع الوقار، يقول الشاعر^(١٤٤):

خلعت وقاري بظلّ الهوى لأسبح في موجه المُسكر
وحين يتجاوز الشاعر مرحلة الشباب، ينتقد نفسه على موقفه السابق، إذ يراه أقرب شيئاً إلى الطيش والضلال وغياب العقل والاعتزان، يقول الشاعر^(١٤٥):

وجموح الشباب يصرع عقلي في ضلال الميول والافتتان
هكذا كنت والحياة بزعمي بسمّة الحبّ في ثغور الحسان

ومن هذا النقد الموجه إلى سلوكه الماضي، تبتدئ رحلة جديدة في النظر إلى المرأة، فتصبح ملهماً للإنتاج الحضاري الفني والفكري، يقول

^(١٤٢) انظر: النقد الاجتماعي في آثار أبي العلاء المعري، د. يسرى سلامة، دار المعارف، مصر، ١٩٧١م: ٢٣١.

^(١٤٣) ب: ٢٥٨.

^(١٤٤) م.ن.

^(١٤٥) م.ن: ٢٩٥.

الشاعر^(١٤٦):

وقبلتي النشوى على فكرتي تريد أن تقفر فوق الزهر
فهل ترى أطلقها حسرة تلون الآهة فوق الثغر؟
وتسكب الفن بكأس الهوى ومن كؤوس الحب تحسي الفكر
وهل أروى من رغابي التي فيها هجير عاطفاتي استعر
أم أخلق الرغبة في خاطري وأقم الفكرة ألفي حجر

وعند انحسار النظرة الأحادية عند الشاعر، يأخذ سلوك المرأة اتجاهين؛ الأول: السلوك غير الحضاري، الذي تضع فيه المرأة نفسها في ضمن حدود اللهو والإمتاع، وهذا الموقف يواجهه الشاعر بالنقد الإصلاحي، والثاني: السلوك الحضاري ويكون محط احترامه وتقديره، بل تقديسه. فيأخذ الحب دلالة جديدة، لأنّ وظيفته تتحوّل من إشباع الرغبة إلى إثارة الضمير، وتصبح المرأة الفاجرة غير جميلة مهما كان حسننها، لأن الجمال هو جمال النفس يقول الشاعر^(١٤٧):

حاشا للحب إن ثورة حقدي للجمال الذي بحوزة فاجر
وغنائي الحبس في شفتي الظم أأى إلى الحب يستحث الضمانر
أنا في المعبد الغرامي حب زادي الشعر والصلاة الخواطر

وهنا تدخل المرأة الإطار الاجتماعي السامي، حين تصبح جزءاً مهماً في إنشاء العلاقات الاجتماعية الضرورية لديمومة الحياة وتقوية أواصرها، لذا يحاول توجيهها لسلوك هذا الطريق الذي يمثل جوهر شخصيتها، ويصرف نظرها عن النظر إلى مظهرها الخارجي، الذي يغوي الشباب ويفسدها انجرافاً وراء الأهواء والمظاهر السطحية، أما حقّها في إقامة رابطة الزواج فإنّها يجب أن تكون مبنية على حسن الاختيار، يقول الشاعر^(١٤٨):

وهج نهديك وسحر المقل لا تريقيه إلى مبتذل
شارد النظرة لم يعرف سوى لذّة الجسم ورشف المقل
ميّت خاطر مشبوب الخنا تتمطى فيه روح الزلل
خامل الهمة مشلول الحجا جلّ ما فيه ظلال الرجل

^(١٤٦) ب: ٣: ٢٥٩.

^(١٤٧) م.ن.

^(١٤٨) م.ن: ٢٧٧.

رَبِّمَا مَاج شَبَاباً نَضراً لَيِّنَ الْقَامَةَ لَيْنَ الْأَسْل
فَسَنِينَ الْعَمَرِ إِنْ تَمْتَصَّهُ سَوْفَ لَا تَبْقَى لَهُ مِنْ وَشَل
أَنْتِ أَسْمَى مِنْ فَتَوْنِ زَائِلٍ يَتَوَارَى فِيهِ لَطْفُ الْخَجَلِ

يرى الشاعر - هنا - أنَّ العلاقة الجسدية بين الرجل والمرأة مترتبة على علاقة اجتماعية سابقة عليها، وما الانتقال من الأسرة الحيوانية إلى الأسرة البشرية إلا بسبب تحول العلاقة الجنسية إلى رابطة اجتماعية إنسانية^(١٤٩)، لذا لا يمكن لهذا الشبح المُنتقد أن يصون تلك الرابطة، لأنَّ وعيه محدود في نطاق الجنس حسب؛ أي أنَّه مرتبط بما هو زائل، ولهذا يسخر الشاعر من ضعف المرأة، التي ترى جمالها لا يتجسد إلا في مظهرها، بما تسبغه على نفسها من وسائل الزينة الخارجية، في حين تغفل الجمال الحقيقي المتجسّد في نشاطها الإنساني الخلاق، الذي يترك أثراً خالداً لا يمحي محو الأصباغ والبهارج المزيفة يقول الشاعر^(١٥٠):

لَا تَصْبِغِي شَفْتَيْكَ لَا تَتَجَمَّلِي لَا بَدَأَ أَنْ يَمْحَى الطَّلَاءُ فَتَفْشَلِي
إِنْ الرَّمَادُ وَإِنْ تَوَهَّجَ لَوْنُهُ بِالنَّارِ إِلَّا أَنَّهُ لَمْ يَشْعَلْ
وَالْبُومُ يَعِشُوهُ الصَّبَاحُ بِنُورِهِ وَلَنْ تَقْمَصَ فِي جَنَاحِي بِلَبْلِ
وَالشُّوكُ لَا تَهْوَاهُ نَفْسُ غُضَّةٍ وَلَنْ تَبْرَعِمَ فِي ضَفَافِ الْجَدُولِ
الْحَسَنُ نَبْضَاتِ الْحَيَاةِ وَكُنْزُهَا لَا، لَنْ يَحْصَلَ فِي أَكْفٍ تَوْسَلِ

ويكون جمال المرأة هو جمال الروح، ويكون الاتصال به معبراً عن رضا السماء فيرسل نجومها لتهنئ الشاعر احتفاءً بهذا الاتصال الروحي، وذلك حين يتخذها رمزاً للوطن، يقول الشاعر^(١٥١):

وَكَلَّمَا لَمَسْتَ نَفْسِي جَدَانِلَهَا تَأْتِي النُّجُومُ تَهْنِئُنِي عَلَى الظَّفَرِ

وحين تضيق الدنيا في عين الشاعر لا يجد ملاذاً آمناً إلا الموت، الذي يكون سبيلاً للقاء المرأة - الأم - يقول الشاعر^(١٥٢):

أُمَاهُ عَضَّتْنِي الْحَيَاةُ مَرِيرَةً فَمَتَى أَفَارِقُهَا إِلَى لَقِيَاكِ

ولهذا لا يمكن أن تتأهل المرأة لتصل إلى مستوى الزوجة التي تقوي وتنشئ الروابط الاجتماعية، وتكون لاحقاً أمّاً مربية للأجيال، ورمزاً خالداً، إلا بمجاهدة النفس للتغلب على ميولها

^(١٤٩) انظر: هيجل، أو المثالية المطلقة، بقلم: د. زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة (٣)، شارع كامل صدقي، الفجالة، ١٩٧٠م: ٣١٦، ٣١٧.

^(١٥٠) ب: ٢٧٧، ٢٧٨.

^(١٥١) م: ٢٥٥.

^(١٥٢) م: ٢٧٠.

الشهوانية، والالتزام بالقيم والأعراف الاجتماعية والدينية السامية، وقيمها الاجتماعية، وإنّ كلّ انحراف سيؤدّي بها إلى فقدانها جمالها، وقيمتها الاجتماعية، وتصبح وسيلة لإفساد المجتمع، يقول الشاعر^(١٥٣):

وتلك البنات بنات الجحيم تعرّت من النبل والمحتد
تميس أمام عيون الشباب لترتع من جسمها الأملد
تقصّر (منجوبها)^(١٥٤) كي يرى جحيم الغريزة لم يبرد

ومن هنا نلاحظ أنّ موقف الشاعر من المرأة يؤلف جزءاً من موقفه العام تجاه قضايا عصره كلّها؛ الاجتماعية والسياسية والثقافية، فهو حين يرى الفساد وتردّي الأحوال الاقتصادية وغرق الحكّام ورجال الدين في الآثام وامتethان المرأة، وانصراف الناس عن الجهاد إلى المجون والهوى والعبث، فلم يجد مفرّاً من نقد المرأة، التي أصبحت عضواً يُسهم في إفساد الأعضاء السليمة في المجتمع.

لذا فرّق الشاعر بين المرأة بوصفها زوجة صالحة أو أمّاً، والتي تخرج لإظهار مفاتنها لأنظار الغواة، فأشاد بتلك وقدّسها، وانتقد الأخيرة، آملاً من انتقاده أن يؤدّي وظيفة الإصلاح والإرشاد.

٤. نقد المظاهر الاجتماعية المنحرفة والتقاليد البالية:

يتصل هذا النقد بالسلوك الاجتماعي غير الواعي لدى العامة من الناس، وربّما لدى الخاصة، الذين يواكبون الانحطاط الحضاري فيؤمنون بالخرافة والأباطيل، والمظاهر السلبية المضحكة لدى العقل النّير والأمم المتحضرة، وذلك ما أشار إليه المتنبي (ت ٣٥٤هـ) حين رأى بعض رجال الدين في عصره يحصرون الدين في تخفيف الشوارب^(١٥٥) وإطلاق اللحي، وغيرها من القشور التي لا قيمة لها من دون أن تكون معبرة عن جوهر يوحى بالتقوى والإيمان والورع.

وتعامل البرقعاي مع الظواهر الشاذة المضحكة بأسلوب نقدي مغاير لأسلوبه السابق، لأنّه لا يرى رجاءً في إصلاح سلوك فاسد تكّيف مع وضع فأصبح جزءاً من الشخصية، وهذه الظواهر

^(١٥٣) ب ٣: ٢٤٣.

^(١٥٤) المنجوب: اسم محلي أطلق على ثوب ترتديه المرأة لا يكاد يستر عورتها، انتشر في سبعينيات القرن المنصرم في العراق، تقليداً للعادات الغربية (الباحث).

^(١٥٥) قال المتنبي:

أغاية الدين أن تحفوا شواربكم ؟ يا أمة ضحكت من جهلها الأمم

العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ناصيف اليازجي، دار القلم، بيروت، لبنان، ط ٢ (د.ت): ٨٧.

انتقدها الشاعر بأسلوب السخرية العنيفة، التي تستمد مضمونها من المعنى الداخلي للحياة المتناقضة مع القيم والأعراف، فكانت السخرية مثيرة للضحك، لأنَّ الضحك سلاح قوي لا يضارعه سلاح، إذ لا يمكن أن يوهن عزم الرذيلة مثل الكشف عنها وتعريتها والهزء منها، غير أنَّ قوة سلاح الضحك هذه تبدو واضحة عندما لا يكشف النقد الساخر عن الرذيلة بقصد فضحها أو تهذيبها حسب، بل بقصد حلّ مشكلة التعامل مع ظواهر الحياة أيضاً^(١٥٦).

ويحدد البرقعوي بعض الظواهر الشاذة في سلوك الشباب، الذي زحف إليهم سلوك الغرب بقصد خبيث، فحبيب في نفوسهم بعض أنماط السلوك المتعارضة مع السلوك العربي الإسلامي الأصل، إذ ظهرت في سبعينيات القرن الماضي ظاهرة التخنث التي أطلق عليها اسم (الخنافس) لدى الفتیان، وظاهرة التعرّي لدى الفتيات، وانتشار المخدرات أيضاً وغيرها، فكان وقع هذه الظواهر على الشاعر كوقع تدنيس المقدسات، يقول الشاعر^(١٥٧):

فتلك الخنافس مزهوة	تموع إذا لمست باليد
مسدسها المشط ضد الرياح	تحرك من شعرها الجيد
وإن دغدغته طيوف اللقاء	يحل عينيه بالمرود
وإن عربدت فيه لذاته	يلطخ خديه بالأثمد

ولم يقف الشاعر عند حدود السخرية، في هذا النص، بل اتخذ موقعاً حاسماً من الفاسد والمُفسد الذي حجب هذا السلوك غير الأخلاقي عند الشباب، وزعزع ثقتهم بأنفسهم، لذا يدعو الشاعر إلى التفاؤل بشأن استرداد هذه الثقة بكسر شوكة العدو، ورد كيده في نحره، يقول الشاعر^(١٥٨):

فيا ثقة النفس لا تياسي	ويا أمة الحق لا تكمدي
سيشهر صارمنا في غد	يصب الجحيم على المفسد
ويلهب العزم في روحنا	فنحن مع الموت في موعد

والشاعر - هنا - لا يمجّد القوة غير المستندة إلى أساس عقلي، وإنما يمجّد القوة التي تستند إلى إحياء القيم الإسلامية النيرة، التي جاءت لتحرير الإنسان وتهذيب غرائزه وتنظيمها التنظيم الاجتماعي القويم، الذي يحافظ على كرامة الإنسان الفرد، ويجعله عضواً فاعلاً في مجتمع متماسك موحد على مبادئ أصيلة، وأهداف نبيلة تضمن حرية الفرد والمجتمع معاً. ويرى الشاعر أن الوصول إلى هذا الهدف ليس بالمستحيل، ما دامت عوامل استنهاض

(١٥٦) انظر: موجز تاريخ النظريات الجمالية: ٢٣، ٤.

(١٥٧) ٣: ٢٤٣.

(١٥٨) م.ن.

الهمم موجودة، تلك التي استنهضت المسلمين من قبل فتخطوا كل العقبات التي واجهتهم وحاولت عرقلة تقدمهم، على الرغم من قلة عددهم وعتادهم في عصر صدر الرسالة الإسلامية، يقول الشاعر^(١٥٩):

سيشهر صارمنا مثلما شهرناه في أمسنا الأجد
رشفنا من الوحي قرآنه وصرنا على سنن المرشد

ويرى الشاعر أن أصل هذا الانحراف يرجع إلى انحراف المسيرة عن النهج الإسلامي، لذا ليس هناك مسالك لنيل الشرف والعز والكرامة إلا بالسير على النهج القرآني، يقول الشاعر^(١٦٠):

فسيروا على نهج قرآنكم تحوزوا على الشرف الأوحد

ومن المظاهر السلبية التي انتقدها الشاعر ظاهرة النظر إلى قضية الحسين □ على أنها مأساة وجدت للبكاء والحزن وإيذاء النفس وغيرها من المظاهر غير الأصلية، التي يرى الشاعر أن البقاء في مضمارها فقط يؤدي إلى اليأس وشلل الإرادة، وهيمنة العاطفة على العقل، وذلك ما كان موضع نقد لدى الشاعر الذي يرى أن قضية الحسين □، نهضة فكرية، وثورة دائمة، وذلك يظهر في قوله^(١٦١):

أيمرُ مولدك المبارك بيننا؟! لم يتخذ درساً ولم يفهم
والقوم والآلام في أحشائها نار تأجج كالعسير المضرم
سكرى بكأس اليأس حتى أنها في وثبة فكرية لم تحلم
نسيت بأن الذكريات مناهج في طيها إيقاظة للنوم

ومن الملاحظ هنا أن الشاعر استعمل مفارقة ذكية، إذ هجا الباكين والمتألمين في مولد الحسين، الذي يفترض أن يكون مناسبة فرح، وليست مناسبة حزن. ويستمر الشاعر في نقد التقاليد الشائعة في المناسبات الدينية، التي يُحوّل مضمونها الفكري إلى مباراة بين الخطباء والشعراء يستعرضون فيها امكاناتهم الفنية، وكأن المناسبة الدينية قد تحولت إلى سوق من أسواق العرب، كسوق عكاظ، أو المربد، يقول الشاعر^(١٦٢):

(١٥٩) ب ٣: ٢٤٤.

(١٦٠) م.ن.

(١٦١) م.ن: ٢٨٥.

(١٦٢) ب ٣: ٢٨٥.

هل أن ذكراك الجليلة في الدنا؟ حفل لكل مفوّه مترنم
يشدو بأيّات الخيال فيرتمي شوقاً إليه كلّ قلبٍ مكلّم
وتضجّ زغردة الحناجر إن همى عذب القصيد وخطبة المتكلم
لم تجد نفعاً في الحياة كأنّها ملهاتنا إن حلّ يوم الموسم

نلاحظ لذعة النقد في تشبيه صورة التقاليد الاجتماعية المهجوة بالملهاة في هذا النص، وبتغيب الوعي من شدّة الحزن في الصورة الهجائية السابقة، إذ شبّه القوم بالسكارى، في حين يرى الشاعر في قضية الحسين □ أنها ثورة دائمة على الظلم في الدروس المستنبطة منها، يقول الشاعر^(١٦٣):

وأريهم أنّ الحسين بنهضة ليس الحسين بمولدٍ وبمأتم

وربّما يرى الشاعر أنّ هذه الثقافة السلبية دخيلة وافدة من الخارج لها هدف سياسي خفي أو مبهم، يقول الشاعر^(١٦٤):

قومي هم الأفذاذ إلا أنّهم في عالم صخب الفضا متجهّم
لا الصدق من شيم النفوس شعاره وطغت عليه سياسة لم تفهم

ولهذا يعاود الشاعر في نقد ظاهرة الحزن المسرف في النكبات والانتكاسات، إذ يرى أنّ من شأن الجرح أن يحقّز صاحبه للثورة، والتهيؤ لأخذ الثأر والقصاص من العدو، وفي هذا يكمن الدواء، لا في الحزن والانكسار، يقول الشاعر^(١٦٥):

رويدك يا نجومَ الدمع كفيّ فبعضُ الحزن يوغل بالتواني
يطير الهمّ حين يرى نزيفاً من الأوجاع هبّ إلى الرهان
متى كان البكاء دواء صبّ تكسّر عوده فوق البنان

ترحل أهله عنه وظلّت مواسمه تمرّغ في المكان
يصارع غول داجية حقودٍ وأشباحاً تجسّد للعيان
فهل تُشفى الجراح إذا تهاوى على أوجاعها دمع الهوان

وينتقد الشاعر كلّ مظاهر الذلّ والخنوع والتضرّع لدى المرء حين يقف بين يدي نبي أو إمام من الراحلين، لأنّه يعدّ هذا السلوك منافياً لأخلاق الأنبياء والأئمة الأطهار، الذين

^(١٦٣) م.ن: ٢٨٤.

^(١٦٤) م.ن.

^(١٦٥) م.ن: ٢٩٩.

أرادوا تحرير الإنسان من عبودية الإنسان، ولنا فيهم أسوة حسنة وفي سلوكهم وسلوك صاحبتهم معهم في حياتهم، فكيف نذلّ ونخضع ونرتعب حين نتخيّل لقاءهم، لذلك يصف الشاعر سلوكه مقارناً إيّاه بسلوك معاشر الناس، يقول^(١٦٦) في تخيّل لقائه مع الرسول E:

فدخلت مبتهج الحروف مبراً من كلّ ما عندي من الأشجان
لو خفت منك طردتني ونهرتني ما كنت ترغب في اقتراب جبان
لم أجبثُ عند الباب مثل معاشر غلت رقابهم إلى الأذقان
لم أبك من جزع وإن قفرت على وجهي دموع البشر من أجفاني

هنا تتكشف بين يدينا حقيقة مهمّة مفادها: هي أنّ النظرة الشعبية الساذجة إلى الأنبياء والأئمة والصالحين، ما هي إلا نظرة مصالح قائمة على النفع، في محاولة لتسخير القوى الغيبية لخدمة الإنسان، بما يوفرّ للمرء التطمين النفسي في إشباع الحاجات الدنيوية، أو التخفيف من مشاعر القلق والخوف من المجهول، حين يقنعون أنفسهم بأنّ الوسيط قد أدّى مهمته المرجوة تجاه الخالق. وهذه النظرة بائسة إنّ لم تكن باطلة، فأما بؤسها فمرده إلى قيامها على الوهم، وأما بطلانها فلائها تجعل من الوسيط وثناً يقربهم زلفى إلى الله تعالى، أو أنّها في أعلى تقدير تقف عند حدود الجزئي والمادي ولا تتجاوزه إلى الكلي والروحي، حتّى إذا كانت شاعر المـــــرء

الشأن - صادقة.

أمّا إذا كانت المشاعر مزيّفة، فإنّ التقريب المزعوم لهذه الشخصيات الفدّة، يعدّ مريضاً من أمراض انفصام الشخصية، كأنّ يدعي المرء شيئاً ويفعل ضده، وتلك الظاهرة لم تقلت من نقد الشاعر، إذ يقول^(١٦٧):

وهنا نحنُ ندعيك إماماً نفتديه بعد النبي الحميدِ
وننادي أين الحسين لنا ها دِ وذكراه كالكتاب المجيدِ
أنت حقّ إمام صدق وعدلٍ تدفق الحقّ كالضحى الموقودِ
غير أنّا نسير والبغي يحدو نا إلى عالم الضلال البعيدِ
فبأقوالنا ترانا حسيّين بينَ لكنْ فعلنا ليزيدِ

هنا يظهر المهجو مفضوحاً في بزّته المادية التي لا تستند إلى أيّ أساس أخلاقي أو إلى أي

^(١٦٦) ب ٣: ٢٩٣.

^(١٦٧) ب ٣: ٢٤١.

مسوغ آخر، إنه خالٍ من المشاعر السامية، والوعي الثاقب، وقد أصاب الطمع بصيرته بالعمى، يقول الشاعر^(١٦٨):

ونرى البغي قد تمادى فنغضي غير إننا نرسل لوهج النقود
وكؤوس الخمر تترعها الحا نات ما بيننا بغير حدود
واغتصاب الحقوق والظلم والتد مير فينا والنهب وابتزاز الجهود

إن صور النقد السابقة، تصوّر نمطاً من الناس ندركهم منذ الوهلة الأولى، كما ندرك منهم عناصر الضعف الشائعة في الطبيعة الإنسانية، وهذه الصور تؤلف نوعاً من أنواع النقد الاجتماعي، الذي ينحصر موضوعه في فئة خاصة من فئات الناس، أمّا الموضوع، الذي يلتئم فيه العام في الخاص في نغمات تختلف بين الكوميديا الخفيفة والاحتدام، فهو النقد السياسي الذي تناولته في الفصل الثاني.

٥. المعلم:

خصّ البرقعائي المعلم بقصائد تُظهر رسالته الاجتماعية والفكرية السامية في تربية النشء وترقية ملكاتهم لتؤهلهم للعطاء الحضاري بكلّ اتجاهاته، لذا وصفه بأوصاف روحية منها: النور والرسالة والخلود والأبوة والأخوة، وغيرها وهو لا يريد بهذه الصفات إلا تعزيز الجانب المعنوي للعلاقات، فالأخوة عند الشاعر أخوة روحية تفوق أخوة النسب، كأخوة الشعارين؛ أبي تمام وعلي بن جهم، المبنية على إقامة الأدب مقام الوالد^(١٦٩).

والمعلم في نظر البرقعائي - مجاهد لا يقل جهاده شأنًا عن الجهاد في سوح الوغى، لأنّ تفاني الاثنين في الجود لا يقدر بثمن، يقول الشاعر^(١٧٠):

^(١٦٨) م.ن.

^(١٦٩) قال أبو تمام:

إن يكدر مطرف الإخاء فإننا نغدو ونسري في إخاء تالد
أو يختلف ماء الوصال فمأونا عذب تحدر من غمام واحد
أو يفترق نسب يؤلف بينا أدب أقمناه مقام الوالد

شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدّم له ووضع حواشيه وفهارسه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان (١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٤ م): ٢١٥/١.

^(١٧٠) ب ٣: ٢٥٠.

أخي يا مربى النشء عيدك بيننا أهازيج أضواءٍ يضمّخها العطرُ
تجنّدتَ والجنديّ في ساحة الوغى رصيد تفانٍ ليس يعدله أجرُ

وكذلك أشار الشاعر في غير مكان إلى الرسالة الجهادية للمعلم في قصيدة رثى بها خاله محمد رضا مانع، وكان معلماً، يقول الشاعر^(١٧١):

نكّرت حياتك يا مانعاً عن الجهل في فكره المبدع
حياتك سفر من التضحيات بغير يد المعلم لم يطبع
حياة جهادٍ يد الأربعين شهود على غرسك المفرع

ورسالة المعلم ما أسماها من رسالة، فهي كالنور الذي يُهتدى به في الليلة الظلماء، ولم يصل العرب المسلمون إلى منزلتهم الحضارية الرفيعة في ماضيهم المجيد، إلا حين أخذ المعلم موقعه الصحيح في المجتمع، يقول الشاعر^(١٧٢):

رسالتك البيضاء أن تغرس الضحى على أفقٍ قد نام عن ليله البدرُ
وأن يرتقي جيل إلى الشمس يحتمي به خدرها من أن يلوثه الهجرُ
فإنّ بلادي قبلُ كانت رمالها تفيضُ شموساً عندها يخصب الفكرُ

وتأتي أهمية المعلم من كونه قائداً روحياً يُنير العقل ويخلص الأجيال من أوهام الجهل، وكلّ ألوان الوهم والخرافة وهيمنة قوى النفس الشريرة، التي سمّاها الشاعر بـ(الأشباح)، وعندئذٍ ستصل الجماعة بفضل هدى المعلم إلى تحقيق أمانيتها المطلقة، يقول الشاعر^(١٧٣):

فلحت كوكب صبح في تألقه يمزق الليل والأشباح ترتحلُ
معلم أنت آيات شهاب هدى إذا مشينا على أضوائها نصلُ

هكذا يفتح المعلم آفاقاً واسعة في طريق العقل، حتّى يكون سبباً في وجود الحياة بكلّ معانيها المادية والروحية، لأنّه (ماء الحياة)، كما يقول الشاعر^(١٧٤):

^(١٧١) مستدرك شعراء الغري، كاظم عبود الفتلاوي، دار الأضواء للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٢ م): ١١٣، وب: ٢٦٣.

^(١٧٢) م: ٢٥١.

^(١٧٣) ب: ٢٧٤.

^(١٧٤) مستدرك شعراء الغري: ١١٣، وب: ٢٦٣، ٢٦٤.

فبوركت من قائد جيله إلى النور والأفق الأوسع
وإن المعلم ماء الحياة فغرسٌ نما فيه لم يقلع
وإن يرشف الجيل من عذبه مشى الخصب في جذبه البلقع
وأدرك أعلى ذرى الخالدين وحاز على الشرف الأرفع

ومن الملاحظ - هنا - أنّ هذه الشريحة الاجتماعية قد وعت وظيفتها وأدتها بالوجه الأكمل ولم ينلها الفساد أو الانحراف، كما نال من أخلاق الحكّام والشباب ورجال الدين وغيرهم من شرائح المجتمع، الذين تعرّضت فئات منهم لنقد الشاعر، إذ ظلّ المعلم مخلصاً على أداء واجبه على الرغم من تعرّضه لشتى أنواع الإقصاء والاضطهاد المادي والسياسي، لذلك ظلّ صابراً مكابراً لا تنبيه أيّ عقبات عن أداء واجباته الرسالية المقدسة، فمدّ جناح علمه في مدن العراق وأريافه وأهواره، يقول الشاعر^(١٧٥):

ورحت تجوب بريف العرا ق رسولاً من العلم لم يهجع
تروّي النفوس بفيض العلو م وتعمل في حقلها الممرع
فلا الهور إن فاض يثني قوا ك ولا الماء إن جفّ بالمجزع

من هنا نجد أنّ رؤية البرقعائي في هذا الاتجاه، تتلخص في أربع ركائز أساسية؛ هي: الثروة ورجال الدين والمرأة والمعلم، هذه الركائز متلازمة غير مستقلة بعضها عن بعض، وإذا هي لم تتجه الاتجاه الصحيح فإنّها تفوّض النظام الاجتماعي، لذا تناولها الشاعر بالتحليل والنقد. فالتوزيع غير العادل للثروة يخلق انشقاقاً طبقياً مقيماً بين أفراد المجتمع، يُضطهد فيه الفقير ويُفسد فيه الغني، حين يبدد ثروته على ملذات شخصية باللغو وأنواعه من مظاهر التحلل التي تسير بالمجتمع نحو الهاوية، بإثارة نزعات النفس العدوانية، كالحقد والحسد والتكبر وامتethان كرامة الإنسان؛ رجلاً وامرأة.

وأما رجل الدين - بوصفه المرشد الروحي للأمة - فإنّ جهله ونفاقه أخطر من موقف الأغنياء، لأنّه يضلّل روح الأمة، لذا كان موقف الشاعر من هذا الانحراف شديداً مع الذين يعون تصرفاتهم، ونقد الذين لا يعون سلوكهم الشائن نقداً رقيقاً، تمتزج فيه عاطفتا الغضب والحبّ أملاً في إصلاحهم.

والمرأة بطبيعتها الضعيفة أشدّ عناصر المجتمع تأثراً بأوضاع المجتمع السياسية والاقتصادية، فكلما سار النظام الاجتماعية نحو الانهيار ساءت أحوال المرأة، فهي إمّا بئسة ذليلة

وإمّا منجرفة كالقشّة في تيار الفسق، حتى تصبح مصدرا من مصادر إفساد المجتمع، لذا اهتم الشاعر بتحليل سلوك المرأة ورسم لها نهجها في الحياة من غير أنْ يمسّ حقوقها، فالحبّ جائز لها، بل أنْ كتم الحبّ عند الشاعر يعدّ ضربا من الخيانة، يقول الشاعر^(١٧٦):

والجهر بالحبّ المقدّس عفة وخيانة كتم الهوى وتذبذبُ

لكنّ الحبّ الجائز هو الذي يتسامى على مظاهر الضعف والوقوف عند إشباع الغريزة حسب، من دون أنْ يتعدها ليصبح غاية في إقامة الروابط الاجتماعية المتينة بين أفراد المجتمع.

أما وظيفة المعلم في المجتمع فأئها كالنور الذي يرشد العقل لبلوغ الحقيقة، ولم يتعرض الشاعر للمعلم بالنقد، لأنّه وعي هذا العنصر النوراني قد عصمه من أن تتقاذفه العوامل الاجتماعية التي تجتاح الضعفاء في الخلقة والوعي.

الفصل الرابع

الاتجاه الذاتي والتأملي

الاتجاه الذاتي والتأملي:

الشعر الذاتي هو الشعر الذي موضوعه الذات خاصة، ويعبّر عن عاطفتها، ولا يخرج عن فلكها؛ أي أنّ موضوعه التعبير عن هموم الذات خاصة، وإلا فإنّ الشعر كلّهُ، - ولا سيما الغنائي منه - شعر ينقل آراء الشاعر الخاصة تجاه موقف من المواقف، بخلاف الشعر الموضوعي، الذي يقف خلف ستار الشخصيات والإبطال^(١٧٧).

والشعر الغنائي ينسرب في الغزل والهجاء والمديح والثناء؛ أي في التعبير عن مشاعر الذات في رأيها في الآخرين، أمّا الذاتي فإنّه يعبّر عن الذات نفسها. أمّا الشعر التأملي، فهو الشعر الذي لا يقف فيه الشاعر واصفاً مشاعره وموضوعه أو كليهما، بل يفلسف موضوعه، وينفذ إلى أعماقه أو جوهره، سواء في موضوعات الكون والحياة أم في القيم أو في المبادئ، وإن كانت الحدود تتداخل فيما بينها في وصف هذه الأنواع أو الأجناس، لكنّ التأمل التحليلي للنصوص يفرز هذه الأنواع، ويمكنه أن يطلق عليها ما تفرضه هي في أغلب الأحيان، فمثلاً يفرّق بعض الباحثين بين الغزل والنسيب، فالأول شعر غنائي يعبّر عن عواطف الشاعر، وهو يصف المرأة، في حين أنّ الثاني شعر غنائي - أيضاً - يعبّر عن عواطف الشاعر وهو يصف مشاعره، بسبب حبّه لها وأشواقه إليها، ولكنّه إذا تفكّر في هذه العاطفة التي تربط بين الاثنين بلا وصف لها ولا وصف لمشاعره ولواعجه كان متأملاً^(١٧٨).

١. الشعر الذاتي:

(١٧٧) انظر: الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، مطبعة السعادة، ١٩٧٨م، ط٧: ١٣٣-١٤٨.

(١٧٨) انظر: البناء الشعري عند المتنبي، د. علي كاظم أسد، رسالة دكتوراه على الآلة الكاتبة، جامعة بغداد - كلية

أ. الغزل والنسيب: وهو الشعر المعبر عن وصف المرأة ووصف عاطفته فيها، وقد تطرّق الباحث إلى نموذج منه في ضمن الاتجاه الاجتماعي، حين يتسامى الشاعر بعواطفه ويجعلها مقبولة في نطاق الأسرة والمجتمع، لأنّه يمثل بداية لتطور رؤيته بإزاء المرأة.

والمهم أنّ الشاعر تناول هذا الموضوع في بعض المقطوعات والقصائد الصغيرة إبان شبابه، ثم ندم على ما قال. ويبدو أنّ هذا الشعر كان موجهاً لامرأة بعينها، أحبّها شاعرنا، ولم تبادله الحبّ، لأسباب يرجّح أنّها ترجع إلى التقاليد الاجتماعية والدينية السائدة في خمسينيات وستينيات القرن العشرين، التي تحرّم اتصال الفتيات بالشباب، حتّى الأقارب منهم، إذ كانت المرأة حبيسة الدار تسيطر عليها مشاعر الخجل والخوف. يقول الشاعر (١٧٩):

أتيت أغنيّ غرام الفؤا دواعزف الحانة الثائره
وفي قلبيّ الشاعريّ أصطلت أحاسيس ألمي الغائره
وضجّ التساؤل في خاطري إلى مّ التصبّر يا صابره
وكم رغبة فيك مشبوبة تقطّع أنفاسك الخائره
ولما كان الرجل - في مجتمعاتنا - أكثر جرأة من المرأة في التعبير عن مشاعر الحبّ، لتعففها، لذا يبدو الحبّ كأثّ من طرف واحد، وذلك ما أشار إليه الشاعر، إذ عدّ الجهر بالحبّ الصادق أسمى دفقة حياة تسكب بالمشاعر، وذلك في قوله (١٨٠):

أتبرّح الشوق الممض بمقلّة طوع الهوى وعلى الشفاه تحجّب
لا تكتمن فالحبّ أسمى دفقة فيها الحياة على المشاعر تسكب
والقهر أن تجد الأنوثة حبّها وتروح عن حلم الصباية تغرب

ويبدو أنّ للشاعر نصيباً في كتمان الحبّ، فلم يلوم المرأة في كتمانها؟، لعلّ ذلك يرجع إلى كبريائه، يقول (١٨١):

قلبي فراشة شوق حول مبسمها وجذورها من دماء الحبّ ترتشف
أنا المتّيم أهاتي مصفّدة وهل تبوح إذا لم تنشر الصحف

.....

فاضت أنوثتها يا شوق لو جبلّ يلفّه الموج إنّي لست انجرف

(١٧٩) ب: ٢٥٢.

(١٨٠) م: ٢٢٠.

(١٨١) م: ٢٦٤، ٢٦٥.

هذه خلاصة غزل البرقعلاوي، الذي انتهى إلى عدّ الحبّ والهوى من مظاهر ضعف الشخصية، وهو لا يعدّ غزلاً حقيقياً، كما أشرت إلى ذلك سابقاً. وكانت هذه النقطة هي نقطة تحول في شخصيته لخوض غمار الإصلاح الاجتماعي، والتجارب السياسية الثورية، لذا يتطوّر هذا الغرض فيأخذ اتجاهات أخرى، درست في محلّها. وإن كنتُ لا أميل إلى جعل مثل هذه العواطف المتضاربة والمركبة من الغزل أو من النسيب، فهو يقف يراقب نفسه ويلومها على وقوفه إزاء المرأة، وربّما لام المرأة على حبّها، أو على كتمانها، وقد لا يعذرها في هذا ويسميه بـ(الخيانة)، لكنّه قد يعنر نفسه بحجّة الكبرياء، وربّما عدّه ضعفاً منه، وهكذا تتقاذفه أمواجُ من المشاعر المتضاربة، وربّما يعود هذا إلى موقف بيئته من المرأة وتربيته تجاه المرأة؛ تربية غير واضحة كلّ بيئة مثل بيئته المركبة المضطربة.

ب. الشكوى: شكى الشاعر هموم الشيخوخة، التي تولّد إحساساً بخيبة أمل لدى الشخصيات الطموحة، التي لم تحقق ما كانت تصبو إليه بتقدم العمر، فالتفت الشاعر حينذاك إلى شبابه فلم يجد طعماً في تذكّر تجاربه السعيدة، يقول الشاعر^(١٨٢):

سجنّتي الحياة في غيب العمر	وفي ظلمة الأسى والشجون
وجراح الطموح ذوب جحيم	يتنزّى على حقول الفتون
ونشيد الشباب ذاب صدها	في مهاوي الفناء عبر السنين
هل ترى المحال طروباً	وقذى العاصفات ملء العيون

ومثل ذلك قول الشاعر^(١٨٣):

صور من الماضي وما أدراك ما تلك الصور
رقت كأنفاس النجوم تذوب في أذن السحر
وشذا كأحلام الورود تنام في لثم الزهر
ذهبت وهل يلتذّ بالأضواء مكفوف البصر؟

ومن شعر الشكوى عقوق وحي الشعر، الذي لا وجود بإلهامه على الشاعر حين يثور انفعاله إزاء قضية ما، فلا يسعفه التعبير، يقول الشاعر^(١٨٤):

(١٨٢) ب: ٣: ٢٩٤.

(١٨٣) م: ٢٦٠.

(١٨٤) م: ٢٢٦.

لقد جفاني الشعر من مدّة وكان لا يبرح عن ملعبي
وعقني الوحي فلا بلبل يرنو إلى بستاني المجدب
تجمّد الحبّ على مقاتلي وماتت الآمال في مطلبني
وذكرياتي يا لفجر الهوى طوين في غرامي المتعب
وصرن في إغفاءة مدّة كأنّما ضمّن بالغيهب
وروحي الظمأى إلى ملهم تضحّ من إحساسي الملهب

٢. الشعر التأملي:

يظهر الشعر التأملي أو الفلسفي في أبسط صورة في شعر الحكم، والأقوال المأثورة والمواقف تجاه قضايا الوجود التي تهمّ الإنسان بجملته. وقد يتسع المضمون التأملي إبان النهضات، وذلك ما حدث منذ سنوات الإسلام الأولى بتأثير عاملين؛ الأول: يتمثّل في المثال الذي تتضمنه القيم الإسلامية الصاعدة، والثاني: في الواقع المغاير من جهة أخرى، ذلك ما يؤدّي إلى الارتداد إلى الذات، ليفتح طريقاً واسعاً نحو التأمل والتعمّق والتجريد، لتبلغ حالاً نموذجية في بعض شعر الصوفية الغني بإطلاالات تكاد تكون مواقف فلسفية^(١٨٥) موصوغة صياغة شعرية. والمهم هو أنّ العاملين يؤدّيان إلى أن يحيا الإنسان حياة كاملة، تستخلص منها أحكاماً إنسانية شاملة، لذا يكون الإنتاج التأملي ذاتياً وقوي الاتصال بحركة المجتمع في آن واحد.

إنّ حركة التعبير في الشعر التأملي تنبع من المشاعر، التي تتوجه إلى الكليات والمبادئ والمثل، وليس إلى الأفراد، فالسخط الفلسفي - مثلاً - لا يُوجّه نحو تصرّف شخصي معروف، أو سياسة دولة معنية وغيرها، ولهذا توصف المشاعر التأملية بأنها غير موضوعية في الوقت الذي توصف بأنها غير ذاتية، بمعنى أنّها لا ترتبط بالمتأمّل نفسه، بمقدار ما ترتبط بالمجموع^(١٨٦)، لأنّها نابعة مما يسمى بالمواقف الحدية Situation limited، التي تولّف حدود الحياة الروحية للإنسان، وتبنى عليها اتخاذ القرارات الأخلاقية الحقيقية من خلال إدراك الطبيعة القدرية لهذه المواقف^(١٨٧).

(١٨٥) انظر: في الأدب الفلسفي، د. محمد شفيق شيا، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان ١٩٨٠م، ط ١: ١١٥.

(١٨٦) انظر: م. ن. ٢٣٥.

(١٨٧) انظر: الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والاكاديميين السوفياتيين، بإشراف: م. روزنتال، وي. يودين، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط ٥، ١٩٨٥م: ٥١١.

وتنقسم المشاعر التي تثير التأمل على قسمين؛ قسم يسيطر عليه العقل سيطرة قريبة، وهي المشاعر السامية^(١٨٨)، كاحترام مثلا، الذي يتضمن وجودنا في مجتمع أخلاقي، وقسم يبعد قليلا، ويكون قريبا من الطابع الانفعالي، مثل: التوقير والإعجاب والرغبة^(١٨٩).

^(١٨٨) يقابل المشاعر السامية؛ المشاعر البدائية المرتبطة بالغرائز، لكن ليس من السهل دائما ان تكون المقابلة قائمة، فالنزوع الجنسي مثلا يمكن أن يكون بدائيا، لكن النزوع الجنسي البشري الحقيقي، ليس غريزة جسدية محضة، بل هو ظاهرة وجودية في غاية الرقي. انظر: الوجودية، جون ماكوري، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة: فؤاد زكريا، "عالم الفكر"، (مجلة)، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الأعلى الوطني للثقافة والفنون، الكويت، (٥٨)، (ذي الحجة - محرم ١٤٠٢ هـ - أكتوبر - تشرين أول، ١٩٨٢ م): ٢٣٤.

^(١٨٩) انظر: م. ن: ٢٢٩.

أ. المشاعر وثيقة الصلة بالعقل:

أولاً: الجدوى من الحياة:

ولدت هذه الرؤية في أحضان الرثاء في قصيدتين قالهما الشاعر؛ الأولى: تخصّ رجلاً عاش حياة مثالية، والثانية: خصّ بها حياةً شبه مثالية، وتجسّدت رؤية الشاعر بجدوى الحياة في انحراف الرثاء باتجاه التأمل بقضية الخلود الأزلي.

ابتدأت القصيدتان بالرثاء التقليدي، الذي يعبر عن خلجات قلب حزين ونفس مفجوعة ولوعة صادقة، لأنّ موضوعه قريب إلى النفس، والرثاء الصادق تعبير لا تشوبه الصنعة أو التكلف^(١٩٠)، ولعلّ أحد أسباب الصدق الفني في الرثاء يرجع إلى صدق المشاعر التي تولّدها فاجعة، قال الحكماء: ((كلّ شيء يبدو صغيراً ثمّ يعظم إلا المصيبة، فإنّها تبدو عظيمة ثمّ تصغر))^(١٩١)، وذلك ما نجده في مطلع قصيدة البرقعاء العينية، إذ يقول^(١٩٢) في رثاء خاله (محمد رضا المانع)، الذي كان معلماً:

وأبكيت والنار في أضلعي	أرثيتك والدمع في مطلعي
فوأدي رؤاك فلم أجزع	وأنت الرضا طالما هدهدت
ة فزعت إلى فيك الممرع	وكنّت إذا لفحتني الحيا
ء وينفحني بالشذا الأروع	فيغمرني خصبك بالروا
ب وسدّت سمائي ولم تقشع	وإنّ أطبقت ظلمات الخطو
ح على أفقي المظلم الاسفع	أطلّ سنائك بفيض الصبا
سكبت هداك على منبع	وإنّ غاض في فكر منبع
ويغرب نجم بلا مطلع	أأنت تموت فوالهفتاه
ن تضمين من صدره الأوسع	حنائك يا أرض إن الحنا
مشى في الزمان ولم يخضع	تضمين قلباً بإيمانه

ولا يختلف النص الثاني كثيراً في مطلعته عن النص الأول من حيث تأجج عاطفة الحزن، يقول الشاعر^(١٩٣):

دمعة الشعر على روح الفقيد رددي الشعر على الحفل المجيد

(١٩٠) انظر: الشعر الجاهلي وخصائصه وفنونه، يحيى الجبوري، مطبعة مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م، ط٣: ٣١١.

(١٩١) العقد الفريد: ٢٢٨/١.

(١٩٢) ب٣: ٢٦٢.

(١٩٣) م٢: ٢٤٥.

تسكب النعمى بأعماق النشيد	أنت في أفق الهدى أغرودة
تنزف الروح على لفح الوقود	وبأفاق الأسى عاطفة
وانثري الحزن على دنيا الوجود	سامري الأرواح في لحن الشجا
نغم الحزن بأوتار القصيد	أنت قيثارية قد وقعت
أنت أتت من القلب الكميد	أنت روح نابض من كمد
فجرت بالوجد أركان الكيود	أنت إحساس والهيام به

وينتقل الشاعر إلى تعداد فضائل المرثي كما هو الحال في الرثاء التقليدي، لكن نجد تشابها في علاقة المرثيين بالخالق واختلافا في علاقتهما بالحياة، تؤدي إلى نتائج مهمة، فأما التشابه فيظهر في قول الشاعر^(١٩٤):

وداعبهم حلم المضجع	ففي الليل إن هجع المترفون
وسرت إلى رحيبه المهيع	فزعت إلى الخالق الأمنع

وفي النص الثاني يقول^(١٩٥):

بصفات الراحل الشهم الحميد	وحياة قد تقضت بيننا
وبليل بركوع وسجود	بنهار بين إصلاح الملا

أما عن علاقة المرثي بالحياة فإن النص الأول لا يبين أي فضيلة اجتماعية موروثة، ويدلّ هذا على أن المرثي كان إنسانا اعتياديا لم يتميز من الآخرين، لذا كان عطاؤه للحياة هو المؤسس لفضائله، يقول الشاعر: ^(١٩٦)

نميرا من الفكر لم يقطع	وصف من النشء تزجي لهم
وغذيتهم بالهدى الممتع	فقومت ما اعوج من خلقهم
فأفصح عن ماهر المعى	وظفل تعهدت تعليمه

وقال أيضا^(١٩٧):

حنانا على يتمه المفجع	فكم من يتيم سكبت الفؤاد
-----------------------	-------------------------

^(١٩٤) ب: ٣: ٢٦٢.

^(١٩٥) م: ٢٤٦.

^(١٩٦) م: ٢٦٣.

^(١٩٧) م: ٢٦٢.

والمهم أنّ المرثي أعطى للحياة عطاء ثرا، وضخّى تضحيات جساما في ميدان مهمّ، هو ميدان العلم والمعرفة وتربية النشء، الذي لا يقلّ شأنًا عن ميدان الجهاد في سوح الوغى، بل يعدّ الأساس الرصين لكلّ نهضة اجتماعية شاملة، يقول الشاعر^(١٩٨):

ذُكرت حياتك يا مانعا عن الجهل في فكره المبدع
حياتك سفرا من التضحيات بغير يد العلم لم يطبع
حياة جهاد يد الأربعين شهود على غرسك المفرع
فكم معهد رحّت تبني به عقولا بمرقمك الطيّع

في حين نجد أكثر فضائل المرثي الثاني تشير إلى أنّها موروثية؛ بمعنى أنّها سابقة على وجوده، فلم يتبيّن تفرّدّها، لذا لم تتلبس بمشاعر الشاعر فجاءت غامضة في مفردات عامة، مثل: (الفضل، والشهم، والحميد، وإصلاح)، وعبارات غامضة أيضا مثل: (مزايا العزّ، ومنار الفضل، ومزايا حرّة ناصعة)، أمّا الصور الفنية فقد جاءت زخرفية، مثل: (البحر الذي حوى لؤلؤا)، يقول الشاعر^(١٩٩):

جاء ينعى الفضل في آفاقه يا منار الفضل في دنيا الوجود
ومزايا حرّة ناصعة هي كالشهب بأفاق السعود
كنت كالبحر خضما كم حوى لؤلؤا رطبًا وأسلاك عقود

وعلى الرغم من كثرة فضائل المرثي الثاني، إلا أنّها لم ترتقِ إلى مستوى الجهاد - في نظر الشاعر - لتؤدّي في النهاية إلى الخلود بعد الموت، بما ترك من أثر ظاهر في الحياة، لذا يؤول موت المرثي إلى رقدة هائلة، يتحقّق جزاؤها في الأحلام، ويبدو أنّ عطاء المرثي الثاني محصور في ضمن النطاق الديني حسب، يقول الشاعر^(٢٠٠):

يا ربيب الدين نم هي هدأة لا ترى فيها سوى طيف الورود
فلقد ودّعت دنيا طالما ذقت منها لوعة الحزن الشديد
إنّ فقدناك ففي شبّاك ما يبعث النجدة في غاب الأسود

(١٩٨) ب ٣: ٢٦٣.

(١٩٩) م.ن: ٢٤٦.

(٢٠٠) م.ن.

والبيت الأخير دليل على حصر فضائل المرثي في نطاق الدين غير الاجتماعي، لذا فليس له فضل في الحياة الفكرية، أو الحياة السياسية الثورية، اللتين في تآزرهما تحصل يقظة الشعب، التي يأمل أن يحققها الابن (الشبل) حين يبعث النجدة في غاب الأسود.

وهذا النقص - الذي لا يتفق مع رؤية الشعر - هو الذي دعا الشاعر إلى استغلال منبر التأبين ليدعو إلى نهضة سياسية، ليصبح رثاؤه مسوِّغا بين يدي نفسه، لعلّ هذه الدعوة تحقق تأثيرا في الحفل يُحسب للمرثي إنجازا تاريخيا، وإن حصل بعد وفاته، يقول الشاعر (٢٠١):

أيّها الحفل وهذي نفتني	علّها توقظ عشاق الركود
علّها توقظ شعبا يجتني	ثمر الأمجاد من جوف اللحود
علّها توقظهم من رقدة	فاز قوم نهضوا بعد الرقود
علّها تبعث وعيا شاملا	ينشد الحقّ ويسمو في صعود
قد مشى الركب بأبناء الدنا	وارتدينا نحن أثواب الجمود
فمتى يهتف فينا مصلح	انهضوا للحقّ هبوا يا جنودي

في حين إنّ الإنجاز التاريخي الذي قدمه المرثي الأول في صعيد العلم والمعرفة جعله قائدا لجيله فاستحق الخلود، يقول الشاعر (٢٠٢):

فبورك من قائد جليّه	إلى النور والأفق الأوسع
وإنّ المعلم ماء الحياة	فغرس نما فيه لم يقلع

.....

وأدرك أعلى ذرى الخالدين وحاز على الشرف الأرفع

ومن هنا نجد أنّ الشاعر لا يعوّل على الأعمال الأخروية في قضية الخلود، لأنّه لا يراها تسمو بالفرد إلى هذا المستوى مثل الأعمال الاجتماعية والسياسية والفكرية، التي تفيد المجتمع، فخير الناس من نفع الناس، فأما من سعى إلى نفع نفسه فدون ذلك .

إنّ البحث عن جدوى حياة الإنسان، وعدّ خلوده محصورا فيما قدّمه من إنجازات، لهو دليل على لوم الشاعر نفسه، وتقريعها على تقاعس همّته عن تحقيق ما يصبو إليه في معترك

الحياة، يقول الشاعر (٢٠٣):

(٢٠١) ب ٣: ٢٤٦.

(٢٠٢) م: ٢٦٣، ٢٦٤.

يا خيول الحزن صولي في عزائي سهل الجرح ولم تنفر دمائي

وكذلك يشعر بالحيف حين يرى أن الذين دونه بالهمّة قد تخطّوه، لذا يرى أن أحلامه قد تعثّرت، يقول الشاعر^(٢٠٤):

تعثّرت الأحلام حتّى حسبتني شهابا تخطّته صغار التوابع
ويشكك الشاعر في قضية خلوده التاريخي حين يرى أن مهمته قد انحصرت في قول الشعر
حسب، على الرغم من أهمية هذا الإنجاز الحضاري في تنمية الوعي، لذا نراه يسأل ويجيب مؤكدا ما
يريد نفيه، ليخرج من هذا الجذب والردّ بقناعة تطمئن لها النفس، يقول الشاعر^(٢٠٥):

أهو يفنى؟ كلا وما مات روح عبقريّ مضمخ ببيانـه
أهو يفنى؟ وهل تشرب الرید ح عابا يمور في طغيانه
أبدا لا تجفّ منه عروق نبضت باللهيب من أحزانه

وإذا لاحظنا أن تاريخ هذا النص يرجع إلى عام ١٩٦٥م^(٢٠٦)، يتبيّن لنا عمق القلق المبكر
لدى الشاعر إزاء فكرة الخلود التاريخي، في الوقت الذي لم نجده يعولّ على الخلود الغيبي القائم
على العبادة والتقوى، ولعلّ ذلك يرجع إلى حصر الجراء على هذا العنصر يعدّ ضربا من الأنانية
التي تخدم الفرد ولا تفيد الجماعة، لا لكونه مشككا فيه، وإنما لكونه عنصرا غير اجتماعي، وسوف
تتضح هذه الفكرة جليّا حين يفاضل بين القيادات الدينية على وفق منجزها السياسي.

ثانيا: القيادة الدينية والمنجز السياسي:

ينطلق الشاعر في تحديد مواقع أئمة مذهبه على منجزهم الأيديولوجي والسياسي،- الذي
يتجسّد في أعلى صورته - بالنضال من أجل قيام الدولة، وإلا ما معنى الإمام أو القائد؟ أهو المتفقّ في
الدين؟ لو كان الأمر كذلك لاعتزل النبي h قيادة الناس واقتصر على الدين، ما الإمام إذن؟ أهو
العادل؟.. نعم، لأنّ العدل أساس الملك، لكنّ كيف تتحقّق العدالة وليس لديه السلطة التي تحمي عضو
المجتمع من عدوان العضو الآخر؟ وإذا لم يتحصّل للإمام القدرة على أن يصبح الحكم الأعلى بين
أفراد المجتمع، فلا يصحّ له أن يكون ممثلا لأفراد المجتمع، أمّا تقواه ومعارفه الدينية، حتى
كراماته، فإنّها لا تغيّر واقعا فاسدا، وقد كانت هذه المعارف والكرامات في سيرة النبي h تسير جنبا
إلى جنب الوعي القيادي في مرحلة التأسيس الديني، كما لم يكن من واجب الخليفة ((عرض الدين

(٢٠٣) ب: ٣: ٢١٧.

(٢٠٤) م: ٢٦٤.

(٢٠٥) م: ٢٩٦.

(٢٠٦) يرجع تاريخ كتابة هذا النص إلى سنة ١٩٦٥م. انظر: ب: ٣: ٢٩٦.

ولا تفسيره، بل كان واجبه هو دعمه وحمايته، وتهيئة الظروف التي من شأنها أن تمكن الناس من أن تعيش حياة إسلامية في هذه الدنيا، وبذلك يعدّون أنفسهم للحياة الآخرة، ولتحقيق ذلك يتوجّب عليه أن يحافظ على القوانين والنظام))^(٢٠٧).

ومن استقراء النصوص التي قيلت في هذا الشأن، نجد أن هناك فكرة مهيمنة يستقي منها الشاعر موقفه السياسي الثوري، هي إيمانه بسيادة الشعب، إذ يرى أنه من المستحيل على الفرد - مهما أوتي من قدرة وفطنة وذكاء - أن يكون القوة المحركة للتاريخ^(٢٠٨)، وهذا لا يعني التغاضي عن أهمية القيادة، بمقدار ما تعني أن القائد أو الإمام سيخرج من بين صفوف الشعب حين تتحقق الشروط التاريخية للثورة، وذلك ما نجده في قول الشاعر: ((فمتى يهتف فينا مصلح البيت))، وهنا تظهر مؤهلات القائد واختيار الشعب له لتحمل تبعات الموقف السياسي الثوري، لذا نجد الشاعر يركّز على الوعي الثوري الشعبي في التاريخ الإسلامي بدءاً من احتجاج الصحابي أبي ذر الغفاري على سياسة الخليفة الثالث عثمان بن عفان □ ، وأدّى ذلك الاحتجاج إلى نفيه، يقول الشاعر^(٢٠٩):

لأبي ذرٍّ على المغتصب مشعل الثورة في الشرق الأبي
فإذا الكرار في فتيته هبّ للتوديع في قلب أبي

ثم يتنامى المدّ الشعبي في مدرسة الإمام علي □ التي نهجت على تحرير الإنسان ومساواته بالحقوق: يقول الشاعر^(٢١٠):

بوركت مدرسة غاياتها أن يعيش الناس في الدنيا سواء
وتعالى العدل ما أعظمه ينصف الناس فتغدو عظماء

لقد جاءت هذه الأبيات في سياق قصيدة تشيد بموقف (ميثم التمار)، ليبين الشاعر أن ثورة هذا الرجل لم تنم عن فراغ، أو أنه ليس هو المؤسس لها. أمّا مؤسس هذه المدرسة فلم يخصّه الشاعر إلا ببنتين اختصرا موقفه منه السياسي منه، حتّى لا يعاود مدحه، فأحسن التلخيص، وذلك في قوله^(٢١١):

^(٢٠٧) تراث الإسلام، تصنيف: شاخت وبوزورث، ترجمة: د. محمد زهير السمهوري وآخرون، تعليق وتحقيق: د. شاكر مصطفى، مراجعة: د. فؤاد زكريا، (عالم المعرفة) سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، ١٩٨٨، ط ٢: ٢٣٣/٢.

^(٢٠٨) أنظر: الموسوعة السياسية: ٢٦٩.

^(٢٠٩) ب: ٣: ٢٢٧.

^(٢١٠) م: ٢١٥.

^(٢١١) ب: ٣: ٢١٧.

وما مدحي لحيدرة بشيء فقد مدحته آيات السماء
ولكنني أعبر عن ولاءي يؤكد لي بأن له انتمائي

وهذا يشبه حسن تخلص المتنبي، حين عوتب على تركه مدح آل البيت، فقال^(٢١٢):

وتركت مدحي للوصي تعمداً إذ كان نوراً مستطياً شاملاً
وإذا استطل الشيء قام بنفسه وصفات ضوء الشمس تذهب باطلاً

تهرب كلا الشاعرين عن مدح الإمام علي □ ، لا لشيء إلا لأنهما رأيا سياسته □ قد آلت في نهاية المطاف إلى أن يتسلم السلطة ظالم؟! لقد نسيا - إذن - أن الدولة التي تقوم على أساس الدين؛ أي: على أساس النزاهة المطلقة، التي لا يشوبها جور ولا رياء، هي دولة اعزّ من دولة السلطان^(٢١٣)، وهذا المثل الأعلى هو الذي هزم الهاشميين ونصر الأمويين، لذا لم تثر مدرسة الإمام علي □ قريحة الشعراء المولعين بالإنجاز البشري. وكان تهرب المتنبي أعمق وأذكى، لأنّ معنى (قام بنفسه)، يدلّ على نظرة فلسفية تعد الإمام علي □ من المثل التي تقوم بنفسها ولنفسها، فهي لا تفيد في تغيير الواقع الراهن، ولا حاجة في الميل إليها عاطفياً، في حين يُبقي البرقعائي هذا الميل العاطفي في (الولاء)، لأنّه وجد في سيرة الإمام □ مدرسة أخلاقية قد تخرّج أفضالاً، إذن طال مدح البرقعائي للإمام علي □ وإن قصر، وذلك في مدح احد تلاميذه، وهو ميثم التمار، وهذا يُعدّ نوعاً من الخلط والارتباك العميق في رؤيته للسياسة والقيادة الدينية، فهناك فرق خفي بينهما لم يدركه الشاعر، وأتى له أن يدركه وهو في مجتمع مملوء بالمعضلات؟.

والمهم أنّه حين يُعتال صاحب هذه المدرسة يبقى الشعب ممثلاً بوعي الثورة، لكن بطش الحكام لا يسمح للمظلوم بأن يتفوّه بالنقد أو يطالب بحقوق، فيخرج ميثم التمار متحدّياً ليقول للظالم أنت ظالم، ويدفع الثمن؛ قطع رجليه ويديه ولسانه والصلب، لكنّ الثائر يتقدم إلى المشنقة لا يهاب الموت، فينتزع الخوف من قلوب الثوّار حين يصبح رمزاً للتحديّ، فيحظى التمار بتقدير عالٍ عند البرقعائي ويخصّه بقصائد مفعمة بالإكبار والإجلال تنتهي إلى خلاصة تدعو فيها من يؤمن بزيارة القبور من المسلمين إلى زيارة قبر هذا المناضل، يقول الشاعر^(٢١٤):

فيا أيّها النفّر الزائرون بهذا المناضل فاستعصموا
ولا تسمعوا للذي لامكم فهل يبصر النور من قد عموا؟!

^(٢١٢) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: ٦٣٩.

^(٢١٣) انظر: المدائح النبوية في الأدب العربي، د. زكي مبارك، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د.ت): ١٧.

^(٢١٤) ب: ٣، ٢٨٠، ٢٨١.

ثم يتخذ الشاعر الموقف نفسه مع الأئمة الباقيين، فيمرّ على الإمام الحسن □، فلا يذكره بشيء في شعره، منتقلاً إلى أخيه الحسين □، الذي يرى في تضحيته الجسيمة نصراً كبيراً زلزل سلطان آل أمية، لأنه ألهم الشعب روح الجهاد. يقول الشاعر (٢١٥):

مولاي يا ألق الفتوح إذا انتخت	روح الجهاد وإن طغى مستعبد
ألهمتنا وحي النضال وعزمه	كالجمر من روح الفتوة توقد
أفهمتنا وحي السماء وشرعه	إمّا جنى وغدّ وشعوذ مفسد
علمتنا نظم الحياة بنهضة	غراء يلهب عزمها المتوقد
أضرمتها بالطفّ حرباً طاحناً	يزرى بها باغ ويفنى ملحد
دوى صداها في عروش أمية	فهوت وأنت مدى الزمان مخلد
وسمت كما شاء الخلود بأفقتنا	بيضاء تصرخ بالطغاة وترعد
أمنت أن النصر من عزماتها	يبدو وأنّ العقل فيها يرشد
كليّة روح الحسين تمدّها	حقاً على هام الزمان تشيّد

وحين يتكلّم الشاعر بضمير الجماعة (نا)، فإنّ ذلك يدلّ على استمرار هذا الوعي الثوري إلى الحاضر، ثم لا نجد ذكر للأئمة بعد الحسين □، في شعر البرقعلاوي إلا في اثنين منهم: موسى الكاظم، والإمام المنتظر □، فأما الإمام الكاظم □، فقد خصّه ببضعة أبيات يرى فيها أنّ سبب سجنه، كان سبباً سياسياً، إذ كان يمثل تهديداً سياسياً للدولة العباسية إبان حكم الرشيد، يقول الشاعر (٢١٦):

أرى كاظم الغيظ في حبسه	يهدم غطرسة الجائر
يفيض على ظمأ المؤمنين	ويهدي إلى شرعة القادر
وينذر أهل الهوى والضلال	ويهدي إلى الواحد القاهر
فلا القيد يمنع إشراقه	ولا السجن يقوى على الثائر

لكنّ السجن حدّ من حرّية الثائر أنّ يشقّ طريقه السياسي، وتبع ذلك أنّ الشاعر لم يذكره بهذه الصفة في شعره بعد.

أمّا الإمام المنتظر □، فخصّه الشاعر بقصيدة واحدة، انتهت الإشارة إليه في البيت السادس، الذي يبيّن أنّ قيامه يمثل عودة إلى عهد الرسالة النبوية، يقول الشاعر (٢١٧):

(٢١٥) م.ن: ٢٣٧.

(٢١٦) م.ن: ٢٥٦.

(٢١٧) ب ٣: ٢٤٢.

إذا قام للثأر يوم الظهو ر تنفست الأرض عن أحمد

ثم يتحوّل الكلام بصيغة ضمير الجماعة (نا) تتكرر فيه جملة: (سيشهر صارمنا في غد)، وكأنّ القائد قد انصهر في الجماعة، فلا سبيل لمعرفة معالمه أو منهجه السياسي إلا من معرفة رؤية الرسول Q، في نهضته الدينية السياسية، وهي الرؤية الأثيرية لدى الشاعر، وذلك ما يوجهنا إليه لنرى أنّ الرسالة النبوية تتضمن جانبين هما: الجانب السياسي، والجانب الروحي، أو أنّها رسالة سياسية لأنّها رسالة روحية، لأنّ الدين والدولة بالنسبة إلى الروح العربية لا ينفصلان، بمعنى أنّ الإسلام بوصفه المعبر عن الروح العربية الحقيقية لا يتصور تفرقة بين الدين والدولة، إذا أراد أن تكون رسالته كاملة^(٢١٨)، وأنّ الرسول Q، كان لديه شعور ((بهذه الرسالة العربية يتلخّص في إيمانه بأنّ الحضارة العربية - بمعناها الأعم - قد وصلت إلى المرتبة التي يجب فيها تحقيق هذه الخاصية - خاصية التوحيد بين الدين والدولة - تحقيقاً كاملاً. أمّا وقد أخفقت الروم ثم الفرس في هذا العمل، فلم يبقَ إلا العرب من بين العناصر المكونة للحضارة العربية هم الذين يستطيعون القيام به))^(٢١٩). يقول الشاعر^(٢٢٠):

سيشهر صارمنا مثلما	شهرنا في أمسنا الأجد
رشفنا من الوحي قرآنه	وسرنا على سنن المرشد
زحفنا إلى الغرب في جحفل	من الموت أقوى فلم يصمد
نجوب الدنا فتطيح العروش	وتعلو المآذن من عسجد
ولا الفرس تلهب نيرانها	لكسرى أمام سنا أحمد

نلاحظ تلازم الدين والسياسة في ورود المفردات الدينية جنباً إلى جنب المفردات السياسية، مثل: الوحي، والقرآن، والمرشد، وزحفنا، وجحفل، والعروش.. إلى ما إليها، فضلاً عن التقابل بين جملتي (تطيح العروش) و(تعلو المآذن)، وهذا يدلّ على انهيار دولة وإحلال دين، وكذلك يدلّ التقابل في ضمن جملة (انطفاء نيران كسرى أمام سنا أحمد) الدال على انهيار دولة وإقامة دين، لكنّ الدين الإسلامي نظام اجتماعي شامل لا يحقق أهدافه إلا في وجود الدولة. وهذا كلّ لا يعني تلازم الدين والسياسة تلازماً بمعناه المعاصر أو الحديث، وإنّما بالمفهوم السائد في نظر الإسلام الأول، فالنبي: لم يكن سياسياً، وإنّما كان قائداً روحياً، أو زعيماً موجّهاً، وورث منه خلفاؤه هذا، وإنّ

(٢١٨) انظر: الإنسانية والوجودية في الفكر العربي، عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، دار القلم، بيروت، (١٤٠٣ هـ).

١٩٨٢م): ١٥٠، ١٥١.

(٢١٩) م.ن: ١٥١.

(٢٢٠) ب ٣، ٢٤٤.

باشروا كثيرا من الأمور السياسية، لأنّ فرقا كبيرا بين رسول محدد برسالة وآخر يقوم مقامه، ولكنّ بانقطاع الوحي، فلا بدّ من قرار بشري بإزاء المواقف المتغيّرة، لذا خلط الشاعر بين قيادة النبي وقيادة الزعماء الروحيين بعده، فرأى أنّ العرب قد ضيّعوا الصورة المثالية للدولة العربية الإسلامية في حاضرهم، ففرقوا بين الدين والدولة، لذا أصبحت الدولة خالية من الروح، فهي تتمزق والمقدسات تنتهك، في حين نجد المواطن المسلم يتمدد في المسجد، وكأنّ المسجد أصبح مكانا للاسترخاء والنوم، يقول الشاعر (٢٢١):

ودار الزمان وقد ضيّعت	بنو يعرب ماض فلم تُسعد
بنو يعرب أصبح تاريخنا	يندد في حاضر أسود
تفرّقت فاستشاط الدمار	عليكم بطوفانه المزبد
وراحت فلسطين من بينكم	وأنتم تمدّون بالمسجد

نلاحظ هنا استقلال الحياة الدينية المتمثلة بلفظة المسجد وما تتضمنه من ابعاد سياسية وجهادية وعلمية، فضلا عن الدينية، ولهذا لا يمكن إعادة مجد العرب القيادي إلا بإرجاع العلاقة الوطنية التي توحّد الدين والدولة، على مثال النظام الذي أسسه الرسول Q على قواعد القرآن الكريم، فتحد العرب على أساس الأخوة الدينية لا على أساس العرق أو النسب، يقول الشاعر (٢٢٢):

فسيرا على نهج قرآنكم	تحوزوا على الشرف الأوحـد
فيا أمة العرب لا ترقدي	على ذلّة العيش لا ترقدي

والمهم هو أنّ تأملات الشاعر كانت في نطاق الجدوى من الحياة، تركز على العطاء في ميادين العلم والدين الاجتماعي، الذي يضمّ الجانب الروحي والسياسي، ثلاثة ميادين كفيلة بنشوء نهضة عربية على طراز النهضة العربية في عصر صدر الرسالة الإسلامية. أمّا فصل العلم عن الدين، وقصر الدين على نطاق المنافع الفردية، والإيمان بنظرية عبادة الفرد المفصول عن الشعب، كلّ هذه عوامل أدّت إلى هدم كيان الأمة في نظر الشاعر.

لذا لم يحصر البرقعاءوي تأملاته في نطاق الميتافيزيقيا المجردة، التي لم تتطلق من أرض صلبة يقف عليها بكلّ ما تحمله من قضايا سياسية واجتماعية، وعليه فإنّ تبنيّه عقيدة المذهب الشيعي لم تجعل منه عبداً لهذه العقيدة، فأضاف عناصر جديدة لها وحذف منها على وفق ما يعاينيه من صراعات داخلية عميقة تعتمل في أعماقه فتوافق بين متطلبات الفن وتعاليم العقيدة، لإرجاعها إلى

(٢٢١) ب ٣: ٢٤٤.

(٢٢٢) م.ن.

المنبع الأصل الصافي في عصر النبوة، الذي حقق أعظم الإنجازات في وقت قصير في حسابات الواقع.

ثالثاً: التأمل في قوى النفس:

يظهر نتاج هذا الضرب من المشاعر في المواقف الأخلاقية لدى البرقعائي، ومنها رؤية الشاعر في قضية صراع القوى النفسية، الشريرة والخيرة، والأولى تتمثل في رمز (إبليس)، الذي تنفر منه المشاعر متجهة إلى رمز الخير (الله تعالى) في عاطفة الشوق والحب، وطلب الخلاص وغيرها من العواطف الوجدانية الايجابية، يقول الشاعر (٢٢٣):

رَبَّنَا هَبْ لِي إِيمَانًا قَوِيًّا	أَتَحْدَى فِيهِ شَيْطَانًا غَوِيًّا
كَلَّ أَنْ هُوَ يَجْرِي فِي دَمِي	فِيرِنِّي الشَّرَّ خَيْرًا أَبَدِيًّا
فَإِذَا لَمْ تَحْمَنِي مِنْ نَارِهِ	يَصْهَرُ الْقَلْبُ فَيَغْدُو حَجْرِيًّا
وَلَنْ يَقْسُو فُؤَادِي فِي أَمْرِي	كَانَ ذَلِكَ الْمَرْءُ إِنْسَانًا شَقِيًّا
يَتَمَطَّى الشَّرُّ فِي أَحْشَائِهِ	فَيَزِيدُ الْعَصَبَ الْمَحْمُومَ غِيًّا
وَيَغْذِي جُوعَهُ الْكَافِرُ مِنْ	لَذَّةِ تَفْنِي وَلَمَّا تَكُ شَيًّْا
وَانْطَفَتْ فِي رُوحِهِ عَيْنُ الْهُدَى	فَهُوَ يَمْشِي إِثْرَ إِبْلِيسَ غَبِيًّا
وَإِذَا إِبْلِيسُ نَادَى جَنْدَهُ	يَا شَيَاطِينَ! لِلْبَّاهِ ذَكِيًّا
رَبَّنَا فَاْمَلْ فُؤَادِي بِالْهُدَى	وَأَعْزِنِي كَيْدَهُ مَا دَمْتُ حَيًّا
رَبَّنَا إِنِّي ضَعِيفٌ فَافْضُ	مِنْكَ رُوحًا فِي شَرَايِينِي زَكِيًّا

هنا تكتمل لوحة سقوط الإنسان الدرامية التأثير، التي تتم في حال غياب العناية الإلهية الافتراضي، وتتمثل قمة التأثير الدرامي في الرحلة التي لا تنتهي بالإخفاق، وإنما بالقصور والكلال وعدم الكفاية^(٢٢٤)، ولفظة (ضعيف) توحى بنغمة من خيبة الأمل وبادراك غير مصحوب بالاستنارة، لذا جاءت نهاية القصيدة مفعمة بأفعال الطلب: (أملأ، أعزني، أفض)، التي تعبّر عن الاستعانة بقوة خارجية، وتعبّر عن تحول في الذات، يستنهض همّتها، ويقوّي عزيمتها على المواجهة، وهذه الحال تخصّ - كما أسلفت - صراع قوى النفس فيما بينها، أمّا الصراع بين القوى الطبيعية والبشرية، فإنّ الشاعر يؤمن بقوى الإنسان الخلاقة الكامنة في العالم الطبيعي، الذي يمثل الشاعر جزءاً منه، وهنا يكون لازماً على الشاعر في موقف التحدي أن ينمي استعداداته لتلقّي المعونة

(٢٢٣) ٣: ٣٠٠، ٣٠١.

(٢٢٤) انظر: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: ٣١٨.

عن طريق التوكل على الله تعالى، وهو في طريقه لمواجهة القوى الطبيعية الشريرة، فيتسامى بروحه ويبدل كلّ ما في وسعه لتحقيق حرّيته، التي تصل في المواقف الحديّة إلى التضحية بالنفس، أي تقبّل الموت بملء الإرادة والاختيار، يقول الشاعر^(٢٢٥):

يا صلاة الله محراب الفدى	عامر التقوى فلا تنسَ فدانا
هرولت أنفسنا من فرح	حيث حجت لرضا الله دمانا
يا رياح الشرّ هبّي واعصفي	لم تدكي جبل الصبر مصانا
واشتعل يا طمع الحقد لظى	فستطفيك شرابين لظانا

نلاحظ أنّ روح التضحية يمثل موقفاً حدّياً وقراراً أخلاقياً ملزماً للذات، ونابعاً منها، فهي لا تسعى به إلى نيل أي منافع، أي أنّها تضحية للتضحية، لأنّ الذات وعت وعياً حادّاً بأنّ التضحية جميلة في ذاتها، أمّا إذا كانت ثمة منافع فهي لا تولّف الهدف الرئيس دائماً، فهي نعمة من الله تعالى تؤدّي إمتناناً من المؤمن، الذي لا سبيل له لتحقيق حرّيته إلا أن يسلك هذه الطريق الشاقة، التي يرى في مشقّتها لذة، ونشوة صوفية عارمة، وتكون جائزتها في مضمون تقبّل التضحية حسب، ولا تتجاوزها إلى طلب الجزاء، لأنّ الجزاء يعدّ فضلاً، يقول الشاعر^(٢٢٦):

ربّنا إنّنا توكلّنا على الرف	ض وما زلنا فابلغنا منانا
ربّنا هذي القرابين التي	في سبيل الحقّ تجري جريانا
هي حدّ فاصل بين الهدى	والضلالات فأضحت كربلانا
فتقبّلها فما كانت سوى	نعمة كبرى نوديها امتنانا

نلاحظ الفرق الكبير بين أفعال الطلب في النص السابق: (املاً، أعذني، أفض) التي تعبّر عن طلب واستنجد بقوة خارجية، بسبب انفصال المُستنجد عن القوة المستنجد بها، في حين نجد فعل الطلب: (تقبّل) - هنا - يعبّر عن طلب شيء حاصل، فالقرابين المقدّمة على سبيل الحقّ، والقائمة على معرفة الحقيقة بالهدى والضلال، لا بدّ من أن تكون متقبّلة سلفاً، وهنا يصبح طلب الشيء المتقبّل سلفاً، نوعاً من التأدّب الصوفي، ويكون فعل الأمر (تقبّل) يساوي (تقبّلت) في فعل الماضي الدال على تمام الحدث من جهة المخاطب، وهذا يؤدّي إلى حصول تكثيف في دلالة فعل الطلب، إذ ضمّ التداخل

(٢٢٥) ٣ ب: ٣٩٠.

(٢٢٦) م.ن.

بين الذاتين؛ الجزئية والكلية لتداخل عاطفتي: الرجاء والرضا، أو ما يسمى بـ(الموقف والحال)^(٢٢٧) في اصطلاحات الصوفية في اللحظات الحرجة التي تسمى بـ(المواقف).

ومن الملاحظ - أيضا - في نص البرقعائي المذكور، أنّ القلق الذي يتوجّه بالإيمان إلى اللطف الإلهي، لا يقوم على معرفة الواجبات من حيث هي أوامر إلهية مطاعة في منحى الخير، ومرفوضة في منحى الشر، وإنما يرى الشاعر أنّ تلك الواجبات صادقة بذاتها بالضرورة، لأنها نابعة من الأمر المطلق للإرادة الإنسانية الخيرة، وبهذا يتم بلوغ الخير الأسمى للانسجام مع هذه الإرادة، أي أنّ الأخلاق تقوم على أساس مفهوم الإنسان، لأنه هو كائن حرّ يعبر عن شعور مواجهة موت مختار بملء الإرادة وصولاً إلى الكلّ الأعظم والانتماء إلى ما هو كوني، فقول الشاعر: ((هي حد فاصل بين الهدى... البيت))، يدلّ على نظرة عقلية مرتبطة بعنصر عاطفي ساعد على التسامي، الذي يرجع أصله إلى الروح الإلهي، الذي ثبت في النفوس المثل الأعلى للكمال الخلقي، وفي النهاية الطموح والتوق إلى الارتفاع والتسامي إلى مستوى يميزون فيه الرفيع من المنحط وتقبل الواجبات تبعاً للمسافة، التي تفصلهم عن مثلهم الأعلى، فيشعرون بالغبطة التي تنتابهم إذا ما اقتربوا منه، ويعتورهم كرب عظيم متى ما ابتعدوا عنه^(٢٢٨).

ب. المشاعر القريبة إلى الطابع الانفعالي:

أولاً - قلق الخطيئة: ويصفه (كيركجور) (Kierkegaard) بأنه تطوّر في حياة كلّ موجود بشري، وهو الانتقال من البراءة إلى الخطيئة، ومثاله يقظة الجنس والجانب الجسدي في الفرد، فهناك حال ضيق وهاجس يظهر في النهاية في نشاط الجسد، ثم يفقد المرء البراءة ويتغيّر تغييراً كيفياً، وتلك وثبة لا توصف أو تحلل، وإنما تظهر في التجارب^(٢٢٩) العملية، ونتاج الخيال الذي يعبر عنه المتصوفة والشعراء، كما في قول الشاعر^(٢٣٠):

أدهشت ما هذا على ظهرك ينساب كالحية من شعرك
أفعى؟ غرامي الهوى فاحم أم عقرب جاء إلى ذعرك

^(٢٢٧) يشبه هذا سؤال المتنبّي الذي هو أعلم بجوابه من المسؤول في قوله:

نحن أدرى وقد سألنا بنجد أطويل طريقنا أم يطول
وكثير من السؤال اشتياق وكثير من ردّه تعليل

العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب: ٤٧.

^(٢٢٨) انظر: موسى والتوحيد، سيجموند فرويد، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت: ٢٠٧.

^(٢٢٩) انظر: الوجودية: ٢٤١.

^(٢٣٠) ب: ٣: ٢٥٨.

إلى أن يقول:

واختلجت بخاطري حسرةً وطالما حُيرتُ في أمرِك

نلاحظ أنّ الشاعر يصف حلم براءته، الذي يولّد شيئاً من الاضطراب، بهذه الأسئلة المحيرة، التي تولّد القلق العميق من رؤية ضفيرة المرأة، وهي تنسدل على ظهرها. إنّ الصورة تمثل السرّ العميق للبراءة في الوقت الذي تمثّل قلق الشاعر، وهذا القلق لم يظهر لولا الموقف الانتقالي، الذي وجد فيه الشاعر نفسه منتقلاً من براءة (الطفولة) إلى مرحلة الرجولة، ومن وجهة نظر نفسية يمكن تفسير رموز الصور بأنّ (الحية المناسبة على الظهر) تمثّل إسقاط مشاعر الخطيئة (العضو الذكري) على المرأة، وكذلك لدغ العقرب فإنّه يعبر عن العملية الجنسية وإفرازاتها، التي هي ذات مفعول سمّي، يؤدّي التخلّص منه إلى إعادة النفس إلى توازنها. ولهذا تكون عملية ترميز الصورة تمثّل الخطيئة والبراءة معاً، إنّها تمثل الموقف الحرج بينهما؛ أي: الفعل والشعور بالذنب، وقد جاء السياق بهيأة أسئلة انتهت بلفظة (الحيرة)، التي يعزز معناها زخم الاستفهام والجهل بالموضوع المسؤول عليه، لتأكيد البراءة وإبعاد الشبهات، في حين أدّى الترميز والإسقاط إلى إشباع الرغبة والشعور بالذنب.

ويرتبط القلق بتكوين الإنسان نفسه، الذي يجعله متوتراً، لأنّه يجمع بين الحسّ والعقل، والجسد والنفس^(٢٣١)، وقد تطغى الانفعالات عنده فيبلغ القلق أوجه في القلق العام، الذي يطلق عليه (الملال)، وهو: ((قلق عام من الوجود كلّّه على هيأة الأنية، فإنّ الأنية في سقوطها الشامل، حينما تبلغ مرتبة الشعور بذاتها كاملاً تستولي عليها حالة الملال. أما موضوعات القلق العام... فأهمّها التحرق إلى اللقاء الكامل لكلّ الموجود بعد أن انفصل الوجود المطلق إلى إمكان

وأنية؛ والنزعة إلى الاتحاد بالكلّ في نوع من وحدة الوجود الشعرية))^(٢٣٢)، يقول الشاعر^(٢٣٣) واصفاً عاطفة امرأة متأججة تلمس منها اسوداد الدنيا في عينيها، وكأَنَّها تقف على حافة هاوية لا رجل فيها، لذا تتحرّق للقاء كلّ الرجال.

(٢٣١) الانسانية والوجودية في الفكر العربي: ١٢٣.

(٢٣٢) انظر: الانسانية والوجودية في الفكر العربي: ١٢٢.

(٢٣٣) ب: ٣، ٢٦٤.

أوتار قلبي لا تعي
أنا في هياج أنوثتي
وأحسُّ ذوب حشاشتي
واری المدي متجهماً
هذي الرغائب شعلة

....

فالليل يملأ عالمي
يا للهوى فنداء حبـ
والآه تفرش مضجعي
في صرخة لم تسمع

وأوضح من هذا قول الشاعر (٢٣٤):

وتخاف إن جنّت رغائبها
فتفيض أعينها على حلم
ظمانة دوى السعير بها
وتساءلت وتجلجت شفة
فإذا النداء يمور في دمها
أن يستبد بطهرها الزلزل
زاهٍ لديه في ورق الأمل
متسائلاً هل تطفأ العلل
من يا ترى والنطق يُعتقل؟
لا تنكريه فإثمه الرجل

والملاحظ أنّ هذا القلق يمثل شطراً من القلق العام، وهو القلق على ما سيكون، أمّا الشطر الثاني فهو قلق على ما كان، وموضوعاته: الخطيئة والشر والحماسة (٢٣٥)، ومثاله قول الشاعر (٢٣٦):

سجنتني الحياة في غيب العم
وجراح الطموح ذوبٌ جحيم
ر وفي ظلمة الأسى والشجون
تتنزّي على حقول فتون

ونشيد الشباب ذاب صداه
هل ترى ألمح الجمال طروباً
في مهاوي الغناء عبر السنين
وقذى العاصفات ملء العيون

هذان مثلاً على القلق العام بنوعيه، أمّا إذا خالط العقل الحسّ، وخالط الجسد الروح، فإنّ القلق لم يبلغ مستوى القلق العام، وإنّما تكون تمهيدات يخالطها جانب من الأحوال الجزئية، كما في حال القديس المغامر، يقول الشاعر (٢٣٧):

(٢٣٤) م.ن: ٢٧٤، ٢٧٥.

(٢٣٥) انظر: الانسانية والوجودية في الفكر العربي: ١٢٢.

(٢٣٦) ب ٣: ٢٩٤.

أنا لا أفتح قلبي سرفاً أنا في دنياي قديس مغامر
فاعبدي النار بأعراقي التي تتنزى عندها هذي الخواطر
واصبري فالحب صبر إنما تلد الآمال في أحضان صابر

نلاحظ هنا أنّ الشاعر يحاول الموازنة بين مطالب الروح ومطالب الجسد، ويظهر السقوط في الخطيئة في مغامرة القديس، وهنا يجب أن أشير إلى أن مفهوم السقوط لا يرتبط بالأفكار التقليدية، لأنّ معنى السقوط الوجودي يدلّ على هرب الإنسان من نفسه، لمواجهة النفس، ويظهر ذلك في صدور الخواطر من عروق القديس في مغامراته الغرامية، التي يصفها الشاعر بالبراءة والتسامي، لأنّها نار مقدّسة يمكن إطفاء جذوتها عن طريق استدعاء الطرف الآخر للاتصال البعيد عن النزوع الجنسي البدائي، بل عن طريق التسامي بالغريزة لجعلها ظاهرة وجودية في غاية الرقي، بوصفها سبباً لوجود الكائن البشري بمعناه الشامل، كما هي سبب في وجود الأنبياء والصالحين، أو ما يسمى بالاصطلاح الميثولوجي بـ(الزواج المقدس)، في الوقت الذي يرى فيه الشاعر أنّ الغاية لا تسوّغ الوسيلة، إذ تبقى الوسيلة مشعرةً بالخطيئة، وتولّد حال القلق الحاصل من التحوّل من حال البراءة إلى حال الخطيئة، وذلك ما يظهر من صورة فعل الأمر (اعبدي) المعبر عن قلق الشعور بالذنب وطلب المغفرة، التي لا تأتي بسهولة، وإنّما بالصبر، وبهذا المعنى جاء نص الشاعر للردّ على من لومه على غرامه، على الرغم من أنّ اللائمين يرون أنّه فوق هذه المشاعر التي لا تتصف بها الشخصية الثورية الرزينة، يقول الشاعر^(٢٣٨):

ويقولون لي بأنك ثائر وأتباع الغرام إحدى الكبائر
فيك من نشوة الكفاح إباء ليس ينقاد للظباء الفواتر

فيك من جذوة النضال اشتعال ليس يطفأ برشفٍ ثغر عاطر
قلبك الصلد حجّرتَه الرزايا فهو لم ينجرح بطرفٍ ساحر

إلى آخر صورة اللوم المتخيلة، التي تولّد مشاعر الإحساس بالذنب من السقوط، وقد وضعها الشاعر على ألسنة اللائمين لجعلها متضمنة معنى التهافت ليردّ عليها قائلاً^(٢٣٩):

(٢٣٧) ب: ٣: ٢٦٠.

(٢٣٨) م: ٢٥٩.

(٢٣٩) ب: ٣: ٢٥٩.

حاشَ للحب إنَّ ثورة حقدي للجمال الذي بحوزة فاجر
وغنائي الحبس في شفتي الظم أَى إلى الحبّ يستحدث الضمائر
أنا في المعبد الغرامي صبُّ زادي الشعر والصلاة الخواطر

نلاحظ الرؤية التي حصرها الشاعر في نطاق التأمل بالمشاعر التي يبعثها الحبّ، لكن صور (الغناء، والشفة الظمأى، والحبّ، والغرام، والصبابة) تشير كلّها إلى القلق الذي يتولّد بسبب مشاعر السقوط في الخطيئة، وقد كفرّ الشاعر عن هذه المشاعر بالعبادة التي تظهر في صور (معبد الغرام، والصلاة).

وتظهر مشاعر القلق من هذا النوع في معظم النصوص التي تناولها الشاعر بشأن الحبّ، حتّى التي تتولّد منها الأفكار والصور الفنية، فإنّ الشاعر يساوره القلق اتجاهها فيختم نصّه بأسئلة تنمّ عن حيرته، يقول (٢٤٠):

وقبّلتني النشوى على فكرتي تريد أن تقفز فوق الزهر
فهل ترى أطلقها حسرة تلوّن الآهة فوق الثغر؟
وتسكب الفن بكأس الهوى ومن كؤوس الحبّ تحسي الفكر
وهل أروي من رغابي التي فيها هجير عاطفاتي استعر؟
أم أخنق الرغبة في خاطري وألقم الفكرة ألفي جبر

أما تداخل المشاعر الوضيعة مع المشاعر السامية فإنّ الشاعر يشبّها بدخول إبليس في المسجد، الذي يجب أن يطرد منه، لأنّه مكان مقدس ومخصص للعبادة، يقول الشاعر (٢٤١):

وإنّ لـديّ بنات الغرام كإبليس يدخل في المسجد
ألم تعلمي أنّني هاهنا إله الغرام له فاسجدي
وإذا كان الشاعر يحسّ أنّ مشاعر الحبّ الحقيقية لا يمكن أن تتحقّق في الوجود الذي يحياه، فإنّه يمنع نفسه من أن يبوح بها، لذا ينهى الشاعر عبقر الحبّ أن يوجد بوحه غرامه، يقول (٢٤٢):

(٢٤٠) م.ن.

(٢٤١) م.ن: ٢٤٨.

(٢٤٢) ب ٣: ٢٥٧.

ولحت في الكون عن ملهم
 فيعثر بالشوك طرفي الكئيب
 ويصدمني حجر أهوج
 لنن رمقت مقلتي طيبة
 وفي الحقل كم ضمني بلبل
 فتفلت من قلبي العاطفات
 فيا عبقر الحب لا تنهمر
 فليس يرى في خضم الوجود
 يصب الحياة على خاطري
 فأوخذ من طبعه الفاجر
 تدحرج كالنزق العاهر
 أتنني بسكينة الجازر
 أغني لشيطانه الكافر
 كما يفلت الطير من أسر
 بوحى الغرام على الشاعر
 سفيناً إلى حبّه الطاهر

لكنّ الشاعر لم يجد موضوعاً لحبه يجسّد ما تخيله، إذ كلما رسم صورة للمرأة المثالية وجدها صورة ميّنة لا تحرك المشاعر، إنّها مجرد صنم لا غير، يقول الشاعر^(٢٤٣):

أكلما نحتت روعي ملاك هوى إذا به رغم إحساس الهوى صنم

لأنّ المرأة التي يبحث عنها الشاعر لا تحقق الوحدة التي تنتصر على الأنانية والفردية والانقسام، إنّها لا تنظر بعين الحبّ للحبيب، مضحية بوجهة نظرها الخاصة كي تستغرق في (الكل) الذي هو لها، هذا التغيير الشامل إنّما يتحقق حين يهب المحبوب نفسه للآخر حتى لا يرى ذلك (الآخر) عائقاً في طريقه، إنّما يراه نقطة ارتكاز يستند إليها^(٢٤٤)، يقول الشاعر^(٢٤٥):

ألم تهج بك الأشواق موحية إنّي على الدرب تحدو خطوي الهمم
 لكنني بالأمانني إذا انتصرت على يديك وماتت عندك النعم

إنّ أهم ما يمكن التوصل إليه في تجربة القلق، هو نقل التجربة من مجال القول إلى مجال الفعل، بغض النظر عن مدى صدق تلك الأقوال والتلقيب عن أمثلة لها في الواقع تؤيّد أو تنفيها، فإنّ مجرد بزوغها على سطح الفكر يكفي ليكون دليلاً على فتح آفاق للنفس البشرية الطامحة، التي تحاول أن تتفوق على قواها الغريزية، وأن تعلو على قدرتها، ثم تسمو بهذا وذاك على قيود المكان وعلى حدود الزمان^(٢٤٦).

ثانياً. قلق الحرية:

^(٢٤٣) م.ن: ٢٨٢.

^(٢٤٤) انظر: هيجل، أو المثالية المطلقة: ٥٢، ٥٣.

^(٢٤٥) ب. ٣: ٢٨٢.

^(٢٤٦) انظر: تاريخ الوجودية في الفكر البشري، محمد سعيد العشماوي، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر (د.ت): ٧١.

الوجود واقعة زمانية يجد فيها الإنسان أنّ بينه وبين نفسه مسافة عليه أن يجتازها، والموت يتهدهه بالفناء قبل تحقيق ذاته، وهذا الهمُّ في تحقيق الامكانات هو الحرّية، التي يسبقها دوار يشبه الوقوف على شفا جرف^(٢٤٧)، ويسمّى بـ(دوار الحرّية)، وهذا هو الذي يسمو بالفرد إلى مستوى الوجود الحقيقي، بعد أن ينتزعه من دائرة الوجود المزيف، الذي يغمر الذات بين الناس والارتقاء في أحضان الآخرين هرباً من التبعات وتخلّصاً من القلق، لكنّ الشاعر يحسّ مضايقة الموجودات الأخرى له، فهو يريد أن يهرب منها إلى نفسه، يقول الشاعر^(٢٤٨):

أنا في بحر شقوة وبلاء مشرب إلى رجاء السماء
وهياج الأنواء يعصف في النفس فس فيطغى على شموخ مضائي
وهبوب الأنواء لم يبق لوحاً لسفين مهشّم الأعضاء
وحبال الحياة في قبضة الريـ ح وعمرى على شفير الفناء
وضلال الزمان يحشد ليلاً شبحياً على طريق الرجاء

إلا أنّ مشاعر القلق التي تحدّ من حرّية الشاعر، تظهر في صور الطبيعة: (طغيان الأنواء على شموخ المضاء)، وكذلك (تحطيم الأنواء لأواح سفينته)، فضلاً عن قلق الموت الذي يظهر في قوله: (عمرى على شفير الفناء)... إلى ما إليها من صور القلق، ويحاول الشاعر - شأنه شأن الوجوديين المؤمنين^(٢٤٩) - تحديد وظيفة ايجابية للقلق بوصفه مدخلاً إلى الإيمان، لأنّ تحمّل القلق يتطلب أن يفتح المرء عينيه على حقيقة الوجود البشري، وأنّ يرى لاحقاً الحاجة إلى اللطف الإلهي، يقول الشاعر^(٢٥٠):

غير أنّي أحسّ أنّ الهـي سوف يستلني من الأرزاء
ليس غير الرحمن يملأ نفسي أملاً مشرقاً لدى الضراء
هذا التوجيه الايجابي لمشاعر الضجر من الوجود، يساعد الإنسان على مواجهة الضجر والحمى والنكد، التي لا بدّ أن يؤول إليه مصير أي حياة نشطة، لتكتسب فوضى الوجود معنى وراء تلك الزوبعة العاصفة، التي لا معنى لها^(٢٥١)، التي تعيق ممارسة الحرّية، وتحدّ من تحقيق

^(٢٤٧) انظر: الوجودية: ٢٤١.

^(٢٤٨) ب: ٢١٨: ٣.

^(٢٤٩) هناك شكلان من الوجودية Existentialism؛ الوجودية الدينية (المؤمننة): وهي وجودية (مارسيل وياسبرز وبرديانيف ومارتن بوبر)، والوجودية الإلحادية: وهي وجودية (هيدغر وسارتر وكامو). انظر: الموسوعة الفلسفية: ٥٧٩.

^(٢٥٠) ب: ٢١٨: ٣.

^(٢٥١) انظر: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: ٣٢٤، ٣٢٥.

الذات، ويبدو القلق النفسي من الموت الذي يأتي قبل أوانه، أي: قبل تحقيق الذات، يأتي واضحاً في نص آخر للشاعر، إذ يقول (٢٥٢):

الحياة التي يسيل هواها	في عروق الدنيا يرفّ صباها
وفؤادي شاخت به أمنيات	كنّ في أكؤوس الربيع مياها
أنا أمشي لکن قبور الأماني	ملء نفسي تزيد في بلواها
ودخان الأيام يطفئ صبحي	وعیوني تضجّ وسط دجاها
وعویل الأحلام يملأ سمعي	صخباً لا أحسّ فيه اتجاهها
وأفاعي الثعبان تلسع سمعي	فلحوني تلعثت شففتها
وعلى منكبي تركض أعوا	مي ثقلاً ولم تصل منتهاها

نلاحظ أنّ قلق الموت يظهر في صور: (شيخوخة الأماني، وقبورها، وزيادة البلوى، ودخان الأيام).... إلى ما إليها من صور معتمّة تعبّر عن عتمة الوجود والدوار، الذي يرى فيه الشاعر نفسه على شفا هاوية عميقة تشعر بالغثيان، لكنّ الشاعر يحاول إعطاء مشاعره صفة ايجابية، حين يوصلها بالرحمة الإلهية، التي تكون بمنزلة الضوء الهادي وسط هذا النفق المظلم، يقول الشاعر (٢٥٣):

ربّي رحماك إنّ في خلجاتي	لك حبّاً يفيضُ فيها رجاها
فاحمني ربّي من غوايات نفسي	وأنر لي من الحياة هداها

إنّ توجيه الشعور المعتم باتجاه قوة تستلّه من مهاوي السقوط في العدم، ينبعث من مبدأ الإحساس بالبهجة الواعية في علاقة الذات بالحبّ الإلهي، والقصيدة لا تنمو من نشوة الاتحاد الصوفي، بل من إحساس الألفة التي تقوم على المحبة، فتلخص الموقف المأساوي ببتي دعاء نلتمس منهما إشراق الأمل من جديد.

من هنا يمكن أن تستخلص نتيجة هي: أنّ أهم ما يميّز شعر البرقعائي التأملّي هو أنّه تأمل وجودي، بمعنى أنّه يتصل بالإنسان من حيث هو موجود، فلا يبتدئ من مسلّمات سابقة؛ عرفية أو دينية، ولا يتيه في عالم خيالي غير قابل للإدراك بالمشاعر التي تساور النفس فتجعلها مستعدّة لخوض تجارب عميقة في العوالم الخفية والغامضة. إنّ تأمل البرقعائي يندرج تحت مدرسة الوجودية المؤمنة، إلا أنّ إيمانه بالله تعالى كان يحقق له الانفتاح على عالم رحب، بدلاً من الوقوف

(٢٥٢) ب ٣: ٣٠٠.

(٢٥٣) م.ن.

على هاوية العدم التي تثير الغثيان وتؤدي إلى عدّ الحياة ضرباً من العبث، وهذا هو الذي يمنح
مشاعر القلق الوجودي لدى الشاعر صفة الايجابية.

لم يخرج شعر البرقعائي التأملّي الخاص بالمشاعر الوثيقة الصلة بالعقل عن دائرة اهتماماته
الاجتماعية والسياسية، لكنّه هنا كان يبحث عن الركائز العميقة التي تسند تلك الاهتمامات، فرأى أنّ
كلّ مثال غير قابل للتحقيق والتمثيل الاجتماعي هو مجرد صنم، لا حياة فيه، هكذا نظر إلى المرأة
بأعماق مشاعره، وكذلك نظر إلى الرموز الدينية من غير أن يصرّح بصنميتها، إلا أنّ هناك دلائل
كثيرة على ذلك، منها إجماعه عن مدح كلّ رمز غير فاعل في الحياة السياسية والاجتماعية، ومنها
شعوره بموت كلّ من لا يخلّد ذكره بالمآثر الواقعية التاريخية، أمّا التجاؤه إلى الرموز الدينية في
أوقات الضيق، فإنّ ذلك يعدّ من باب المشاعر الانفعالية الملتحمة بالذات، وهي مشاعر إذا اقتصر
المرء عليها عدّها الشاعر ضرباً من الأنانية؛ لأنّها تصبّ في خدمة الفرد ولا تنفع المجتمع، لذا جاء
هذا الضرب من التأملات قليلاً وموجزاً في شعر البرقعائي.

الباب الثاني

دراسة في فن البرقعاوي

الفصل الأول: الصورة الفنية.

الفصل الثاني: بناء المعنى الشعري.

الفصل الثالث: الاستعمال الشعري للغة.

الفصل الأول

الصورة الفنية

١. مدخل في مفهوم الصورة الفنية.

٢. مصادر الصورة.

٣. أنواع الصور:

(أ). الصور البيانية.

(ب). الصور الحسية.

١. مدخل في مفهوم الصورة الفنية:

لم يكن مفهوم (الصورة) غائبا عن أذهان النقاد العرب القدامى، وإن لم يشيروا إليه صراحة، فحين احتدم الصراع بين النقاد والبلاغيين العرب في قضية (اللفظ والمعنى) كان مصطلح الصورة واحدا من المصطلحات الرئيسية التي دارت في مناقشاتهم ومصنفاتهم، وإن لم يعدُّوه مصطلحا فنيا قائما بنفسه، مثلما فعل النقاد المحدثون. وكان الجاحظ (٢٥٥هـ) من أوائل الذين تنبَّهوا إلى المعنى الفني للصورة، وذلك في مقولاته المشهورة: ((إنَّ المعاني مطروحة في الطريق.... وإنَّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيير اللفظ وسهولة المخرج.... فإنَّما الشعر صناعة وضربٌ من النسيج وجنسٌ من التصوير))^(٢٥٤)، بمعنى أنَّ الشعر يصنع من علاقة الكلمات بعضها مع بعض بما يشبه عملية النسيج، التي تبدأ من مواد أولية ثم تخرج بشيء جديد لم يكن موجودا قبل إنشاء علاقات بين مواد النسيج، وكذلك الكلمات ومعانيها الأولية التي لا قيمة لها في ذاتها، إلا عندما تدخل في نسيج الكلام فتنشئ من علاقاتها شيئا جديدا، لم يُحدد بمصطلح بعدُّ.

أمَّا قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) فهو أوَّل من ذكر مصطلح (الصورة) بمعناه الفني - في أثناء حديثه على معاني الشعر - فقال: ((إنَّ المعاني كلها معرَّضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحبَّ وأثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كلِّ صناعة من أنَّه لا بدَّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة))^(٢٥٥). وفي هذا الكلام يظهر فيه اقتفاء قدامة لأثر الجاحظ إذ يجعل المعاني مبسوبة للناس مثلما جعلها الجاحظ - من قبل - مطروحة في الطريق، لأنَّ الفضل يعود لمن يمنح هذه المعاني (العامة)، الصورة التي تصير بها أثرا فنيا، لكن لا يفهم من كلام الناقد أن هنالك علاقة جدلية بين اللفظ والمعنى. فبقيت عملية الفصل بينهما، حتى جاء عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) فجعلها شيئا واحدا، فليس الألفاظ من حيث هي أصوات، إلا دلائل المعنى، والصياغة والتصوير لا تقع فيها، وإنَّما في المعنى^(٢٥٦). والمعنى الذي يريده عبد القاهر - هنا - هو المعنى الذي تخلقه الصورة، وليس المعنى الذي يتصل بالفكر أو بالمنطق أو بالواقع.

وهكذا يُقدِّم لنا عبد القاهر مفهوماً فنياً جديداً للصورة يقوم على الربط بين اللفظ والمعنى وما

^(٢٥٤) الحيوان، الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار التأليف، مصر، ١٩٦٨م: ١٣٢/٣، ١٣١.

^(٢٥٥) نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، (١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م)، ط ١: ٦٥.

^(٢٥٦) انظر: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، تحقيق: هـ. ريتير، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، ١٩٤٥م: ٤.

ينتج عن اتحادهما، ويظهر ذلك في قوله: ((إنَّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وإنَّ سبيل المعنى الذي يعبر عنه الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه؛ كالفضة والذهب يُصاغ منها خاتم أو سوار))^(٢٥٧). وهذا يعني أنَّ الفضل في أيِّ نصٍّ أدبي لا يرجع إلى معانيه وحدها، ولا إلى ألفاظه وحدها أيضاً، وإنما يرجع إلى عنصر ثالث ينتج عن اتحاد هذين العنصرين، هو (الصورة)، لذا انتقد الجرجاني كثيراً من النقاد والبلاغيين الذين لم يتوصلوا إلى هذا الحد، إذ قال: ((إنَّهم لما جهلوا شأن الصورة وضعوا لأنفسهم أساساً وبنوا على قاعدة، فقالوا: إنَّه ليس إلا المعنى واللفظ ولا ثالث))^(٢٥٨).

إذن فالنص الأدبي - عند عبد القاهر - يقوم على ثلاثة عناصر متحدة، هي: الألفاظ، والمعاني، والصورة، وأنَّ الاتحاد بين هذه العناصر ليس خطأً بين أشياء لها كيانات مستقل بعضها عن بعض، وإنما هو خلق في هيئة جديدة^(٢٥٩)، وبهذا تكون قد نضجت في رؤية الجرجاني قضية الصياغة والمعنى الموحى به، أو الشكل والمضمون، أو الفكرة الشعرية وقالبها الفني، وإنَّ كان عبد القاهر - شأنه شأن النقاد العرب - لم ينفذ إلى فكرة وحدة العمل الفني بوصفه كلا متكاملًا، وإنما قصد إلى الصورة الأدبية المفردة، التي يتكوّن العمل الأدبي من مجموعها^(٢٦٠).

وتأتي خطوة لاحقة في هذا الشأن جديرة بالاهتمام هي خطوة حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) الذي أحسن الاستفادة من الموروث العربي الأصيل، فضلاً عن إطلاعه على تراث اليونان العميق، إذ نظر حازم إلى (الصورة) بأنَّها نتاج للخيال المبدع، والخيال المبدع ليس نسخاً أو نقلاً للواقع، وإنما هو إثراء للحسّ وتعميق للوعي، وكأنَّ كلَّ شيءٍ يبدأ من جديد، كما لو كان كلُّ شيءٍ يأتي معنىً فريداً في جدِّته وأصالته^(٢٦١).

وحين يتحدّث حازم على أثر الخيال في تأليف الصورة، فإنَّه يضع الأسس التي يتمُّ بها هذا التأليف، قائلاً: ((فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في

^(٢٥٧) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، الإمام عبد القاهر الجرجاني، صحح أصله: محمد عبده، ومحمد محمود التركزي الشنقيطي، ووقف على تصحيح طبعه وعلق على حواشيه: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م): ١٧٥، ١٧٦.

^(٢٥٨) م.ن: ٣١١.

^(٢٥٩) انظر: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، د. كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، (١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م): ٤٠.

^(٢٦٠) انظر: النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة بيروت، ١٩٧٣م: ٣٨٦.

^(٢٦١) انظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي العربي، د. جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م، ط ٢: ١٤.

الوجود وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل وما تناسب وما تخالف وما تضاد، وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية ثابتة أو منتقلة أمكنها أن تركب من أنتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حدّ القضايا الواقعة في الوجود، التي تقدّم بها الحسّ والمشاهدة، وبالجملة الإدراك من أيّ طريق كان، أو التي لم تقع، لكن النفس تتصور وقوعها لكون انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحدّ إلى بعض مقبولا في العقل ممكناً عنده وجوده، وإن تنشئ على ذلك صوراً شتى من ضروب المعاني...) (٢٦٢).

وبهذا أدرك حازم ما أدركه النقد الحديث فيما بعد، إذ أكدّ العلاقة الوثيقة بين (الصورة) و(الخيال)، لأنّها نتاج الخيال الملهم، إذ يكون فاعلاً بآرائها، ولا سيما في البناء الجديد أو المبتكر منها، الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالقدرة على إدراك التناسب بين الأشياء فيكتشف علاقات جديدة تجمع بين المتناقضات أو المتباينات في وحدة متجانسة، إذا اهتدى إلى أي تشابه بينها - في الشكل أم في المضمون -، حتى لو كان التشابه ضئيلاً أو خفياً أو عصياً على الإدراك الاعتيادي.

أمّا المحدثون فقد تكلموا على الصورة كثيراً، فأفردوا لها البحوث والدراسات، وعدّوها مصطلحاً فنياً قائماً بنفسه، فدرسوا جذورها ووظائفها وأنماطها وكلّ ما يتصل بطبيعتها بما لا يتسع المجال لعرض آرائهم في هذا الحيز، إلا أنّ الباحث يرى ما ورد من تعريف في الموسوعة الفلسفية يكاد يكون جامعاً لما توصلوا إليه من آراء، إذ يشير التعريف إلى أنّ الصورة الفنية **Artistic Image** هي: منهج معين يستعمل في الفن لترديد الواقع الموضوعي في شكل حيٍّ ومتعَيّن وحسّي، يمكن إدراكه في إطار جمالي محدد (٢٦٣)، بمعنى أنّ هذا الإطار لا يقف عند حدود نقل الأفكار والعواطف للقارئ (٢٦٤) حسب، إنّما يتعدّى هذا الشعور الأولي إلى ما يسمى بـ(العاطفة الشعرية)، التي تتجسّد بهيأة مادية؛ بالمعنى الذي تكون فيه الكلمات والصور شيئاً مادياً (٢٦٥)، فتحدث موازنة بين العقل المجرد والانفعال الغامض من جهة، والموضوع الأكثر التصاقاً بالواقع الحسي وأسلوب استعمال الصور التخيلية من جهة أخرى، وهذه الموازنة هي التي تكون ممتعة جمالياً، لأنّها تقوم بتمرين ملكة الخيال (٢٦٦)، وبهذا تكون الصورة الفنية ابنة الخيال الشعري الذي يتألف - عند الشعراء - من قوى داخلية تفرق العناصر وتنتشر المواد ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبها في قالب

(٢٦٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ)، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦ م: ٣٨، ٣٩.

(٢٦٣) انظر: الموسوعة الفلسفية: ٢٧٨.

(٢٦٤) انظر: الصورة الشعرية، سي. دي. لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١ م: ٢٣.

(٢٦٥) انظر: النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦ م، ط ١: ٣٠، ٣١.

(٢٦٦) انظر: الفن والمجتمع، هاربرت ريد، ترجمة: فارس ميري ظاهر، دار القلم، بيروت، ١٩٧٥ م: ١١.

خاص حين تريد خلق فن جديد متحد ومنسجم، وهي في أكثر حالاتها مظهر خارجي محدود ومحسوس جيء به في الشعر لعبير عن عالم من مضمون روحي (عواطف وأفكار) لا تحد ولا تحس إحساسا واضحا، ذاك بأن الفن ليس سوى خلق للصور التي ترمي الى المشاعر الانسانية المتلاحمة، إنه اتحاد النفس الانسانية الداخلية بمظاهر الكون والطبيعة الخارجية.

أمّا وظيفة الصورة الكبرى فهي تعمل على تنظيم التجربة الانسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود؛ المتمثل في الخير والجمال من حيث المضمون، والمبنى بطريقة ايحائية محض من حيث الشكل^(٢٦٧)، لذا جرى العرف على أن يعدّ الفن نشاطا جدليا، إنه فرضية معنوية؛ وهو العقل مع نقيضه المتخيل، وينتج عن ذلك وحدة جديدة متولدة توافق بين المتناقضات^(٢٦٨)؛ ((المتعين والمجرد، المباشر وغير المباشر، الجزئي والكلّي، والعرضي والضروري، الخارجي والداخلي... الشكل والمضمون))^(٢٦٩)، لخلق عالم تركيب منسجم مع ما يختلج في نفس الفنان، إذ يجسّد تجربته بطريقة أسلوبية مقنعة^(٢٧٠).

إنّ هذا التصور الجدلي يبعد الصورة الفنية عن عدّها عنصراً زخرفياً، أو زينة خارجية يمكن عزلها عن السياق، أو تجريدها، والنظر إليها شيئاً قائماً بنفسه، من جهة، أو عدّها عنصراً دلالياً حسب، يستقي أهمية من قدرته على التقرير أو التوصيل لمعنى ما، سواء أكان التوصيل تقريراً مباشراً، أم ايجابياً غير مباشر^(٢٧١).

إنّ كلا التصورين اللذين يفصلان شكل الصورة عن مضمونها قد رفضهما أول ناقد بنائي، وهو الشيخ عبد القاهر الجرجاني^(٢٧٢)، كما لاحظنا ذلك سابقاً، ليتوصل إلى التصور الجدلي

^(٢٦٧) انظر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبد القادر الرباعي، أريد، الأردن، (١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م)، ط١: ١٤، ١٥.

^(٢٦٨) الموسوعة الفلسفية: ٢٧٨.

^(٢٦٩) انظر: الفن والمجتمع: ١١.

^(٢٧٠) انظر: م.ن.

^(٢٧١) انظر: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩ م، ط١: ٢٢.

^(٢٧٢) وذلك في رده على المعجبين بيت الحطياة:

متى تأته تعشو إلى ضوء ناره تجد خير نار عندها خير موقد

لمجرد معناه، إذ عاب الجرجاني عليهم قولهم: ((وما كان ينبغي أن يمدح بهذا البيت إلا من هو خير أهل الأرض))، فضلاً عن توجيه النقد لمن أعجب بشكل هذا البيت من دون النظر إلى علاقته بالمعنى الموحى به، أو (معنى المعنى) المتجلّي عن هذا الشكل الخاص بنظمه، وذلك في قوله: ((فان مال إلى اللفظ شيئاً ورأى أن ينحله بعض الفضيلة لم يعرف غير الاستعارة، ثم لا ينظر في حال تلك الاستعارة، أحسنت بمجرد كونها استعارة [أي:

للصورة، بوصفها الحد الثالث، الذي يوحد بين وجهي العملة الواحدة؛ الشكل والمضمون، وقد أطلق عليه أسم (النظم)، أو توحي معاني النحو للتعبير عن المعنى الخاص، أو (معنى المعنى) الموحى به من خلال علاقات الصورة. وقد سمّاه (شترأوس) (Shaitrouss) حديثاً بـ (البنية)، التي تنشأ في الذهن من تشابك العلاقات وتفاعلها لينتج الأثر الكلي، الذي يفتح على العمل الأدبي ويضيء أبعاده، فضلاً عن أنه يُضاء بأبعاد هذا الأثر^(٢٧٣).

ومن هذا التصور الجدلي يتوجّه ((نقاد الصورة إلى دراسة التأثير الكلي للنص الشعري، فهم لا يهتمون باللفظة المفردة، ولا بالعبارة، ولا بالبيت تركيباً، بل بما توحى القصيدة))^(٢٧٤) به من مشاعر وأحاسيس وأفكار من بنيتها، التي تتطلب علاقتها الموحية إنشاء صياغة تنأى عن التراكيب الزخرفية غير الفاعلة، أو الصياغات التي تعبّر عن بوح عفوي لعاطفة ما، أو هوى ما.

زخرف]، أم من أجل فرق، أم للأمرين؟ لا يحفل بهذا وشبهه، وقد قنع بظواهر الأمور)). = دلانل الإعجاز: ١٩٤، وديوان الحطياة برواية وشرح ابن السكيت، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: د. حنا نعر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، (١٤١٥ هـ - ١٩٩٥ م) ط ١: ٧٧.

(٢٧٣) انظر: جدلية الخفاء والتجلي: ٢١.

(٢٧٤) النقد العربي القديم بين الاستقراء والتأليف، د. داود سلّوم، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٥٢ م، ط ١: ٣٤.

٢ - مصادر الصورة:

يتضمن كلّ أدب عاطفة، ويكون من أهدافه إثارة عاطفة مقابلة عن طريق نتاج الخيال، الذي يقوم بتأليف الخبرات والتجارب الشعورية المختلفة^(٢٧٥). وعلى وفق مضامين العمل الأدبي وعلاقتها بالخيال يمكن تقسيم مصادر الصورة في شعر البرقعاوي على النحو الآتي:

أ - الصورة الخيالية^(٢٧٦) (Image)، هي الصورة التي يقوم بتأليفها الخيال الخلاق، وهي لم تكن معروفة من قبل، يجمعها الشاعر من ثقافته وتجاربه، ليؤلف منها مجموعة جديدة غير مألوقة من قبل، لا نجدها عند غيره من الفنانين، بل نحن لا نجدها في كثير من إنتاجه الأدبي، الذي يكتبه في مراحل مختلفة^(٢٧٧)، وذلك ما نلاحظه في شعر البرقعاوي في نموذج الشهادة مثلاً. فعلى الرغم من أنّ الشهادة موت في ظاهرها، إلا أنّها تتضمن معنى الحياة في التراث الإسلامي^(٢٧٨)، لكنّ هذا المعنى يبقى عاماً غير متعين أو مدرك عن طريق التجربة، لذا يعدّ التعبير عنه بالصورة التي تجسده، وتجعله مدركاً ومؤثراً من مهمات الفن الأصيل، الذي يبتكر فيه الشاعر عوالم جديدة عن طريق استثمار طاقات اللغة، لجعلها قادرة على نقل الأفكار والأحاسيس بشكل مؤثر، عندما تتجسد الدلالة المطلوبة بصيغتها المتفرّدة الملموسة، القادرة على نقل خبرة جديدة إلى المتلقي تفيد فهم الحياة ومواقفها بعمق^(٢٧٩). وقد أدرك الشاعر أهمية الرؤية الجديدة، التي تكون دافعاً لابتكار الشكل القادر على نقلها، أو الإحياء بها، فصرّح بهذا المفهوم في قوله^(٢٨٠):

^(٢٧٥) انظر: في النقد الأدبي، دراسة وتطبيق: ٣٠.

^(٢٧٦) الخيال هو: ((القوة التركيبية السحرية التي...تكشف لنا عن ذاتها في خلق توازن، أو التوفيق بين الصفات المتضادة، أو المتعارضة...؛ الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة، والموضوعات القديمة والمألوفة، بين حالة غير اعتيادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام، بين الحكم المتيقظ أبداً وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق.. والقدره على خلق أثر موحّد من الكثرة، وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بوساطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيم)). مبادئ النقد الأدبي، أ.أ. رتشاردز، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، مراجعة: د. لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت): ٣١٢.

^(٢٧٧) انظر: في النقد الأدبي، دراسة وتطبيق، د. كمال نشأت، مطابع النعمان في النجف الأشرف، توزيع: مكتبة الأندلس، بغداد، (١٣٩٠ هـ - ١٩٧٠ م): ٢٩.

^(٢٧٨) ظهرت حياة الشهيد في آيات كريمات كثيرة لعل أشهرها، قوله تعالى: (ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً، بل أحياء عند ربهم يرزقون). سورة آل عمران: ١٦٩.

^(٢٧٩) انظر: الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي، هيكل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٦ م، ط ١: ٢٦٣.

^(٢٨٠) ب ٣ : ٢٤٠.

فالحسين الأبى جاء إلى الدنـ	يا بلون من الصراع الجديد
يلهب الوغى كاللظى بدم يجـ	ري وجسم مبضع مقدود
ويبتئ الإيمان بوثبة الحـ	قّ بوحى من الكفاح المجيد
ويحيل الدرب المعرّب روضاً	من أمان منضّر بالبندود

لقد ذكر الشاعر صورة عامة للصراع في قوله: (بلون من الصراع الجديد)، إلا أنه أخذ يفصل جزئيات هذه الصورة كي تستحوذ كقيمتها على وعي المتلقي، فأدّى هذا إلى شعوره بصدق التجربة، إلا أنّ صورة الحياة في الشهادة - هنا - لم تكن منصبةً على التحوّل في شخصية الشهيد ذاتها؛ أي: على الرمز اللغوي الذي يشير إلى الموضوع، كي يتحوّل الرمز اللغوي إلى إشارة حرّة، لا تدلّ على المعنى الحقيقي، الذي هو مرآة للعالم، إنّما تنثير في الذهن إشارات أخرى، وتجلب صوراً إلى داخلها لا حصر لها، يحدثها الانفعال غير الشعوري فيطلق الرمز اللغوي من قيد المعنى الحقيقي، والمهم أن المثال الأنف الذكر قد ضرب لبيان أن الرؤية الجديدة بلا بدّ من أن يخلق لها شكل جديد لعبر عنها أصدق تعبير، لتصبح عالماً آخر قائماً بنفسه، ويظهر ذلك في قول الشاعر^(٢٨١):

أبا الشهداء رزوك في فؤادي جراح لا تذلل إلى الضماد
كأنّ الطفّ في عيني أفقٌ تسامة بالدماء على السواد

نلاحظ التحوّل في الصورة، من صورة الموت المكنى عنه بـ(الجراح)، إلى صورة تدلّ على العزّ والفخر، لوجود قرينة تنفي الذلّ إلى الضماد؛ أي: أنّ آلام تلك الجراح أصبحت باعثة على لذة الشموخ، فهي ليست اعتيادية، ومن هنا تصبح لفظة (الجراح) إشارة حرّة مشعّة بالدلالات، لأنّها صورة مقتبسة عن صورة الجراح التي بذلت من أجل إعلاء الحقّ، أو أنّها جراح متحدية، أو صابرة، أو هيّنة بإزاء المهمة الإنسانية الكبيرة التي بذلت من أجلها... إلى ما إليها من الدلالات. ومن هذا التحوّل السريع في صورة الرزء لواقعة الطفّ، من صورة المأساة الأليمة إلى صورة التحديّ والثورة الباعثة على الفخر والاعتزاز، يؤدّي ذلك انفتاحها على الدلالات الروحية الواسعة. وكذلك الحال في نص آخر، إذ يسخر الشهيد من جلاده، حين تتحوّل أدوات القتل في يده إلى أدوات تخليد للمقتول، يقول الشاعر^(٢٨٢):

^(٢٨١) م.ن: ٢٤٤.

^(٢٨٢) ب.٣: ٢٣٠.

لئن شنقتك أشرار الطغاة فحبلى الشنق ينبض فى الحياة
سخرت بسطوة الجلال لَمّا عشقت منية الصيد الأبّاة
وما عود تعلق فيه إلّا منار للنضال وللثبات

هنا تجلّت صورة الحياة بشكلها الحى المؤثر، بعد أن جعل الشاعر الحياة تسري فى حبل شنق الشهيد، حتّى أصبح الحبل نابضاً بالحياة الخالدة، وكذلك أصبح العود، الذى أريد منه حمل الثائر على التخاضل والتراجع عن مبادئه ومواقفه الحديثة، أصبح رمزاً للنضال وللثبات. وهذا تداع يكشف عن موقف يتطور، وينمو فى ضمن السياق الشعري الجديد، ويصبح صورة مستقلة تخلق عالماً متخيلاً مدركاً، بدلاً من كون صورة حياة الشهيد الموروثة منحصرة فى نطاق غير المدرك بالطرق الحسية الشائعة لدى الناس. وكذلك جاءت فى قوله تعالى: (ولا تحسبن الذين قتلوا فى سبيل الله أمواتاً...) (٢٨٣)، فضلاً عن أنّ الصورة الموروثة لا تنطرق إلى اندحار قوى الشرّ بعلاقات جدلية تقوم جنباً إلى جنب خلود الشهيد، لأنّ الدين ينطلق فى أحيان كثيرة من مسلمة إيمانية، وليس الأمر كذلك بالنسبة إلى الشعر الذى يراد منه أن يؤسس علاقات تنتج صوراً يصحّ أن يطلق عليها (سحر البيان)، ذاك بأنّ السحر انتهاك للواقع، وتحويل له إلى لا واقع؛ أي إلى (تخييل)، بمعنى: تحويل العالم إلى صورة مدركة بالخيال تشبع الحس والوعي عن طريق إثارة الحاسة الجمالية، وإثارة الوعي عن طريق الإيحاء (٢٨٤).

ب - الواقع: الواقع مصدر غني يمدّ الشعراء بالصور، وربّما كان المصدر الوحيد بالنسبة إلى كثير من الشعراء، الذين يعوزهم التأمّل العميق، أو الإحساس الحاد، إلى جانب ضعف ملكة الخيال الخلاق، ويسمّى هذا الضرب من الصور - أحياناً - بـ (الصور الوصفية)، ويسود معظم الشعر العربي، ولم يخرج شاعرنا عن هذه القاعدة، لأنّ طريق الصور المستمدة من الواقع سهل مفتوح للجميع، فضلاً عن أنّ المتلقي العربي وغير العربي (٢٨٥) - قديماً وحديثاً - يقدره، وبفضله على سواه؛ أعني الشعر ذي الصورة المبتكرة، الذى وإن كان يشير إلى عبقرية الفنان، إلا أنّ صورته تحتاج إلى كدّ الذهن، وبعد نظر، لاستنائه دلالاتها، فى حين تكون الصور المستمدة من الواقع أقرب إلى إدراك الجمهور.

(٢٨٣) سورة آل عمران: ١٦٩.

(٢٨٤) انظر: الخطيئة والتكفير، من النبوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، د. عبد الله محمد الغدامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٨٥م: ٢٥، ٢٦.

(٢٨٥) قال هيجل (Hegel) متحدّثاً عما اسماه بـ (الشعر الوصفي): ((وذلك هو الشكل الذى نقدره نحن الألمان عالي التقدير ونقدّمه على ما عداه، فنحن نحبّ أوصاف الطبيعة والمشاعر السامية، التى يحسّ المرء بالحاجة إلى البوح بها لدى مرأى مناظر طبيعية)). الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي: ١٨٣.

وتبدأ الصور المستمدة من الواقع من نقل الواقع كما هو، ثم نقله متلبساً بالمشاعر، وتتطور حين يصبح الواقع الروحي موضوعاً للصورة، فيكون وصف الأفكار الشعرية والواقع النفسي والعواطف والمشاعر، موضوعاً لهذا الضرب من الصور، لذا يمكن تقسيم صور هذا الضرب على النحو الآتي:

أولاً: وصف الواقع كما هو:

هذا ضرب ينتجه الخيال الأولي، الذي يجمع بين الأفكار والصور ذوات الأصل واحد، باسترجاع ما أدركته الحواس من عناصر، أو أشياء خارجية مع شيءٍ من التلوين، وهو نوع من الخيال البسيط يرجع إلى التذكر^(٢٨٦). وترجع إلى الخيال الأولي الصور الحسية، التي لا تنفذ برؤيتها إلى ما تحت سطوح الأشياء، ويظهر ذلك في قول الشاعر^(٢٨٧):

يا حقد الأوثان ألم يعفُ الفتح عن الطلقاء بمكة؟
ألم يعطِ أماناً للداخل في دار أبي سفيان؟
لكنّ يزيد بن معاوية بن أبي سفيان
يرهقه صوت بلال، ينفض عن بيت الله غبار الأوثان
هدم بيت الله وظلت في الطفّ خيام حسين
تأكلها النيران
والأرض مخاوف.

نلاحظ في هذا النص أنّ المجازات، مثل: (يعفو الفتح، وتأكلها النيران)، وغيرها، لا تقدّم شيئاً للنص، لأنّها تشفّ عن المعنى المراد مباشرة من غير أن تُثير الخيال، وتبعث على التأمل والتدبّر، فـ(عفو الفتح) يشير مباشرة إلى عفو النبي ﷺ عن الذين ناصبوه العداء قبل فتح مكة، و(تأكلها النيران)، استعارة تدلّ مباشرة الحرق، لأنّها من الاستعارات الميّتة، بسبب شيوعها في الكلام الاعتيادي، كقولنا: (رأس الشارع، ورقبة الجسر، وعنق الزجاجة..)، ومثل هذه الاستعارات إذا جاءت في النصّ لا تفيد في شيء، لأنّها أصبحت - لكثرة تداولها -، حقائق عرفية فقدت مجازيتها، وفي النهاية فقدت فنيّتها ودهشتها، لذا فقدت هذه الصور صلتها بالصور الأخرى، فهي غير قادرة على التركيب مع غيرها بعلاقات فنية^(٢٨٨).

إنّ هذا النمط من الصور حين يأتي في سياق قصيدة كاملة، لا يأتي منسجماً مع الصور

^(٢٨٦) الخيال الأولي: هو القوة الحيوية أو الأولية، التي تجعل الإدراك ممكناً، وهو خيال تكراري ينشط عندما تنشط بعض الدوافع، التي تثير دوافع أخرى تتحدد متضافرة أصلاً وقت وجود المنبهات الخاصة لجميع الدوافع، أي في التجارب غير الخيالية. أنظر: في النقد الأدبي، دراسة وتطبيق: ٢٩.

^(٢٨٧) ب: ٣: ٣٠٣.

^(٢٨٨) أنظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج: ٤٥.

السابقة واللاحقة لها، بما يؤدي إلى خلق أثر فني متماسك، ومثال ذلك صورة الظلم، التي تتطلب صورة مقابلة لها، تصوّر في النهاية وضع الصراع الأبدي بين قوى الشرّ والخير، أمّا إذا جاءت الصورة المقابلة للظلم المتمادي داعية للسلم بهيأةٍ تقريرية، فهذا يفكك النصّ، إذ لا نجد تواصلاً بين المادي والروحي (السلم)، يقول الشاعر^(٢٨٩):

ضأقت الأرض بآلات الفناء	ومشى الظلم بزهو الكبرياء
فإذا الصاروخ في أعماقه	شعلة الموت وحقد الأثرياء
وإذا المدفع ضجّت فوقه	فوهة النار لقذف الأبرياء
والأساطيل لمّا قد حملت	من قوى الشرّ وأنواع البلاء

هذه الصورة لا تتفق مع صورة الدعوة للسلم، ولا سيما إذا كانت الدعوة للسلم تقريرية مقتبسة من القرآن الكريم من غير توظيف فني، بل اقتطعت من سياقها وجاءت في سياق النص الشعري كما هي، متبوعة بذكر المصدر الذي أقتبست منه، يقول الشاعر^(٢٩٠):

فإلى السلم بني الدنيا معاً	وليبق السلم مرفوع اللواء
ادخلوا في السلم كم ردها	محكم الذكر بثغر الأنبياء

ويأتي انفصال الصورتين بسبب افتقارهما للبنية القادرة على خلق أثر توحده فكرة واحدة، أو انفعال مهيمن واحد^(٢٩١)، في حين انتظمت سلسلة أفكار الدعوة للسلم في الذكر الحكيم بوساطة فكرة واحدة مهيمنة، لكل آية فكرتها، قال تعالى: (يا أيّها الذين آمنوا ادخلوا في السلم كافة ولا تتبعوا خطوات الشيطان)^(٢٩٢)، وقوله تعالى: (فإن اعتزلوا فلم يقاتلوكم وألقوا إليكم السلم فما جعل الله لكم عليهم سبيلاً)^(٢٩٣)، وقوله تعالى: (وإن جنحوا للسلم فاجنح لها)^(٢٩٤). نلاحظ في الآية الأولى دعوة المؤمنين للوحدة، وفي الآيتين الكريمتين الأخيرتين، نلاحظ أن الدعوة للسلم كانت معبّرة عن فكرة واحدة هي الأمر بتلبية دعوة من رفع لواء السلم، وكلّها تعبّر عن توازن في العلاقات الروحية لتربي في نفوس المؤمنين حال الركون إلى المنطق والعقل وبناء العلاقات المتينة القائمة على الحب المتبادل بين بني البشر، ونبذ الافراط استعمال القوة والتهور والانفعال والمغامرة

^(٢٨٩) ب: ٣، ٢١٨.

^(٢٩٠) م: ٢١٩.

^(٢٩١) انظر: مبادئ النقد الأدبي: ٣١٢.

^(٢٩٢) سورة البقرة: ٢٠٨.

^(٢٩٣) سورة النساء: ٩٠.

^(٢٩٤) سورة الأنفال: ٦١.

القائمة على التعصب وإبراز مظاهر القوة والتباهي بعرضها على مرأى الآخرين لابتزازهم واحتقارهم.

ثانياً: وصف الواقع متلبساً بالجانب الروحي: لما كان الواقع والعاطفة طرفين في هذا النوع من الصور، فإنّ العلاقة بين المظاهر الخارجية، والجانب الروحي (العواطف والأحاسيس)، تكون ضعيفة أو متميزة، أو لا ترقى إلى مستوى علاقات الصور المبتكرة في كثير من الأحيان، ويظهر ذلك في قول الشاعر^(٢٩٥):

فلمحت من بلد الغري تألّقاً يهب الحياة وأنبل الأهداف
وثرأه يا للنور حتّى رمله يلدُ الصباح إذا الظلام يوافي
حتّى يقول:

والقبة الشمّاء تشرق بالهدى ليموت ليل مطبق الأسداف
وضريح حيدر المقدّس منبع يجري بفيض النور للطوّاف

نلاحظ التمايز الكبير بين الصدور والإعجاز، إذ نجد ما يشير إلى المظاهر الخارجية شاخصاً في الصدور، مثل: (بلد الغري، ثراه، رمله، القبة الشمّاء، ضريح حيدرة)، مقابل ما يشير إلى الجانب الروحي في الأعجاز مثل: (يهب الحياة، يلدُ الصباح، ليموت ليل..)، والمهم هو وجود توازن بين العالمين؛ الحسّي والروحي، في حين يتّضح ضعف العلاقة بينهما حين تغطى مظاهر الموصوف، فيصبح الشاعر، إمّا: ناسخاً للواقع، أو ناسخاً للعاطفة، بدلاً من وصف الموضوع متلوّناً بوجدان الشاعر. فأما نسخ الواقع فقد تحدّثتُ عليه، وبقي أنْ أتحدّثُ على ما يميّز بين العاطفة، التي هي مصدر العمل الفني، والعاطفة التي تدخل في بناء العمل الفني، فتكون جزءاً من بناء الصورة، كما هو الحال في قول الشاعر راثياً خاله (محمد رضا مانع)^(٢٩٦):

أرثيك والدمع في مطلعني وأبكيك والنار في أضلعي؟
وأنت الرضا طالما هدمت فوادي رؤاك فلم أجزع
وكنّت إذا لفحتني الحياة فزعت إلى فيئك الممرع

في هذا النص نجد أنّ العاطفة جزءاً لا يتجزّأ من العمل الفني، فالدمع المعبر عن شدّة الحزن نراه أحد عناصر مطلع قصيدته، والتطمين النفسي من الخوف، يتمّ بفزع الشاعر نحو صورة فيء الخال الظليل، الذي يروّي الخائف ويضمّخه بالشذا، والمهم هو أنّ القارئ يلاحظ

^(٢٩٥) ب ٣: ٢٦٥.

^(٢٩٦) م ن: ٢٦٢.

توازناً بين الشكل الفني والمضمون العاطفي، فالصورة لا تدع مجالاً للعاطفة أن تجمع خارج حدودها، ولا هي تخفي عاطفة الشاعر فتجسدها في شكل قائم بنفسه كالصورة المبتكرة.

والتوازن بين عالمي الصورة؛ الواقع والوجدان، يمثل معياراً لرقّيتها، أمّا إذا استعمل الشاعر وصف العاطفة في المكان الذي يجب فيه التعبير عنها، فهذا يسيء إلى بناء الصورة^(٢٩٧)؛ لأنّ وصف حال الرعب بأنّها مرعبة، لا يؤدّي إلا إلى ما يسمى بـ(تحصيل الحاصل)، ويكون الوصف هنا عالة على التعبير، بدلاً من أن يمدّ له يد العون^(٢٩٨)، لأنّ العاطفة غامضة بطبيعتها، ووصفها بطريقة مباشرة يؤدّي؛ إمّا إلى التعمية، أو إلى التعميم، فأما التعمية فإنّها تدلّ على غموض الرؤية في وعي الشاعر، أو أنّه تعمد الإلغاز، وذلك يظهر في قول الشاعر^(٢٩٩):

من بعد ما تكسّرت أجنحة العبير
ونامت الأمواج في عواطف الغدير

^(٢٩٧) أحسنّ الحطّاية فساد الشعر أثر تسلسل العاطفة إليه، ويظهر ذلك الإحساس في سؤاله على ((أشعر الناس فقال: الذي يقول:

ومن يجعل المعروف من دون عرضه يفرد، ومن لا يتق الشتم يشتم

وليس الذي يقول :

ولست بمستيق أخاً لا تلمه على شعث، أيّ الرجال المهذب؟

بدونه، ولكن الضراعة أفسدته، كما أفسدت جرولاً [يعني نفسه]، والله لولا الجشع لكنت أشعر الماضين)). والبيت الأول لزهير، والثاني للنابغة. العمدة : ٩٧/١، وشرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العباس ثعلب، تحقيق التراث العربي (٤)، الأدب (١٠)، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (١٣٨٤ هـ - ١٩٦٤ م): ٣٠، وديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، طبع بمطابع دار المعارف، (ج.م.ع) ١٩٨٥ م، ط ٢: ٧٤.

^(٢٩٨) انظر: فن الشعر، د. إحسان عباس، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت (د.ت): ٣٣، ٣٤.

^(٢٩٩) ب ٣: ٢٥٣.

من بعد ما تكسرت أجنحة العبير
ونامت الأمواج في عواطف الغدير
واستسلمت خمائلي لقسوة الهجير
وعوسجتني الريح عند قسوة الصخور
وجدتها في خيمة تسبح في الديجور
عصفورة تُريد أن تُلقط من شعوري
بسطة كفيّ فالمدى يضيق عن سروري
تسلّقت دمي إلى ناحية العصور
حكاية شقراء كابتسامة الصغير

هذا النص لا يهدي المتلقي إلى إدراك دلالة ما، لأنّ رمزه المحوري، العصفورة، أو الحكاية الشقراء، لم يتجلّ في صورة، إذ لم يحدث تحوّل في الرمز اللغوي يساعد على إنشاء علاقات جديدة، توحى بما يريده الشاعر. أمّا إذا فسّر لنا أحدهم بأنّ الشاعر أراد برمزه المحوري: الأمل، أو الخلاص، أو غير ذلك من الدلالات، فلا حاجة للقارئ أن يسترجع أو يتأمّل صورته، لأنّها لم توح بهذه الدلالة في ضمن السياق، لذا يصبح التفسير أشبه بحلّ اللغز، الذي إذا تكتّشف مضمونه، أصبحت صورته الجزئية شتاتاً.

ولا نريد - هنا - أن نبحث في أسباب التعمية بمقدار القول بأنّ نتائجها يقترب إلى الصورة الحلمية المشوّهة، الخاضعة للرقابة الشديدة، فأصبحت صورها ملغزة، لا يعنى بتفسيرها إلا النفسانيون، وأكثر ما نستشفه من مجمل النصّ الأنف، هو أنّه تعبير عن رغبة مبهمّة تأبأها (الأنا العليا) لرجل يريد الحفاظ على وقاره الاجتماعي، لكن حين يخلع هذا الوقار يظهر التعبير الفني عن العاطفة جلياً، كما في قول الشاعر (٣٠٠):

أصدرك أم نبعلة الكوثر؟ تعوم به فِكر العبقري
خلعت وقاري بظلّ الهوى لأسبح في موجه المسكر

أمّا وصف العاطفة وصفاً مباشراً، فإنّه يؤدّي إلى التعميم في التعبير، بسبب الاستعمال العام للغة، بوصفها نظاماً من الإشارات تشير إلى مجموعة كبيرة من الأشياء والظواهر المتماثلة في

أنموذجها^(٣٠١) في الوقت نفسه، وتظهر الصور التقريرية، التي لا ترقى رقي التعبير الفني في قول الشاعر^(٣٠٢):

طربتُ إلى فرحت المولد فيا شفتي زغردي زغرد
بنور الإمامة إذ يستضئ يئ ونور الإمامة لم يخمد
هو الحقّ والحقّ في نهجه ينير الطريق لمن يهتدي

هذه الكلمات تلقى بلا نظام فني، يوحى للمتلقى بشيء مختلف، فالنص يدور في نسق من تكرار كلمات لا يشعر المتلقي معها أنه إزاء شيء جديد، وكذلك يختم الشاعر قصيدته بتكرار مفردات تقريرية لا تختلف عن الكلمات التي تكررت في المطلع، مثل: (لا ترقدي، ومتى تطردي، ووحدني)، يقول الشاعر^(٣٠٣):

فيا أمة العرب لا ترقدي على ذلة العيش لا ترقدي
أصهيون تمرح في قدسنا متى تطرديها متى تطردي
فهيا اعقدي العزم في معرك وأوطاننا وحدي وحدي

مقابل هذا نجد صوراً مستمدة من الواقع عميقة الدلالة في وصف المشاهد الطبيعية، والأحداث التاريخية، أو وصف المشاعر السامية، تعبّر عن إحساس الشاعر بالحاجة إلى البوح العاطفي المتميّز، حتى يجد القارئ أن بكاء البرقعائي مختلف عن بكاء الناس، في لقائه المتخيّل مع رسول الله ﷺ، إذ نجده يبكي فرحاً، وبهذا يفقد البكاء مدلوله الحسيّ المباشر الدال على الحزن، ليصبح دالاً على حال نادرة لا يصل إليها الإنسان، إلا بعد أن يرتفع عن أباطيل الحس^(٣٠٤)، إثر ارتمائه في ميدان الروح، فيتجاوز كلّ مظاهر الذلّ والخنوع؛ اللذين يبيديهما غيره تملقاً لنيل الشفاعة، التي تخفف من وطأة الشعور بالذنب، يقول الشاعر^(٣٠٥):

فدخلت مبتهج الحروف مبرّأ من كلّ ما عندي الأشجان
لو خفت منك طردتني ونهرتني ما كنت ترغب باقتراب جبان
لم اجثّ عند الباب مثل معاشر غلّت رقابهم إلى الأذقان

(٣٠١) انظر: من الميثولوجيا إلى الفلسفة عند اليونان، د. حسام محيي الدين الخطيب الآلوسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١م، ط٢: ٦٥.

(٣٠٢) ب٣: ٢٤٢.

(٣٠٣) م: ٢٤٤.

(٣٠٤) انظر: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية: ١٧٦.

(٣٠٥) م: ٢٩٣.

فدخلت مبتهجة الحروف مبرّءاً	من كلّ ما عندي الأشجان
لو خفت منك طردتني ونهرتني	ما كنتَ ترغب باقتراب جبان
لم اجثُ عند الباب مثل معاشر	غلّت رقابهم إلى الأذقان
لم ابك من جزع وإن قفزت على	وجهي دموع البشر من أجفاني
فرحاب قدسك أسرجت فيّ الهوى	فتمردت نفسي على الأحزان
وخلعت عني اليأس حين تقربت	بسمات روح القدس من وجداني

جاءت هذه الرؤية غير المألوفة بسبب ارتباط الشاعر بروابط انفعالية قوية^(٣٠٦) مع النبي □، عبّر عنها بصورة تجاوزت المادي والمحدود وجسّدت النبي □ بصفته البشرية وغير البشرية، فكان الاتصال به ممكناً وغير ممكن في آن واحد، وقد حلّ الشاعر معضلة جمع هذه الأضداد في النفوذ والتدخل ((للنزعة الطبيعية في المثالية، للجسد في النفس، للأرض في السماء، للمتناهي في غير المتناهي، وعبقريّة الفنان هي في القدرة على رؤية المثل الأعلى في الواقع، والواقع في المثل الأعلى))^(٣٠٧)، إذ ينشأ جمال الصورة من تداخل هذه العوامل المتنافرة، ونلاحظ ذلك في البسمة، التي هي تعبير حسيّ مرئي عن عاطفة الفرح، ولكنها بسمة مضافة إلى روح القدس (غير المرئي)، ولمّا كانت هذه البسمة مادية وغير مادية، فإنّها تقترب لا بمعنى القرب في المسافة، إذ لم يُعرف أنّ هناك مكاناً للوجدان.

ولدى الشاعر قصائد كاملة نابضة بالحياة في موقف التضحية تحاكي الصورة المثالية لموقف الحسين □ في كربلاء، يقول الشاعر^(٣٠٨):

أيّها الموت الذي ظلّته	يجدُ الإنسان مأواه مُصاناً
ربّنا إنّنا توكلنا على الـ	رفض ومازلنا فأبلغنا منانا

^(٣٠٦) يطلق على القرب الوجداني اصطلاح التّوحد أو التماهي في علم النفس، وهو: عملية لا شعورية نتاجها ثابتة ، تكتسب بها الذات خصائص شخص آخر تربطه به روابط انفعالية قوية، انظر: تفسير الأحلام سيجموند فرويد، ترجمة: مصطفى زيور، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩م، ط٢، للترجمة العربية: ١٨٣.

^(٣٠٧) مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، ج. نيروبي، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠م، ط٢: ٣٧.

^(٣٠٨) ب ٣: ٢٩٠.

رَبَّنَا هَـذِي الْقِرَابِينَ الَّتِي فِي سَبِيلِ الْحَقِّ تَجْرِي جِرَانَا
هِيَ حَدٌّ فَاصِلٌ بَيْنَ الْهَدَى وَالضَّلَالَاتِ فَأُضْحِتْ كَرِبَانَا

والملاحظ أنَّ الواقع الجاري تصويره ليس مادياً، إنّما هو غيبي مستقبلي اكتسب حضوراً لا من التسليم به، بل من الأسلوب الذي ورد فيه الفعل المضارع (يجد)، وصيغة المفعول (مُصان) غير المقيدة بزمن، ومن صور الإرادة الحرّة والتجربة، التي أوحى بها رمز التضحية الخالد الحسين □ المشار إليه بلفظة (كربلاء) الدالة على الواقعة، التي تصل الماضي بالحاضر والمستقبل؛ لأضافتها إلى ضمير جماعة المتكلمين (نا)، وذلك ما توحى به الصورة، فضلاً عن إحياء صورة الماضي بالهيئة التي لا يجد المتلقي بداً من أن يتطلّع إليها مبهوراً، يقول الشاعر (٣٠٩):

وعلى شطآنه الخضر نما	صوت ماضينا وتاريخ علنا
فهنّا سيفاً أصيلاً وصلت	ظلّل الجرف الذي فاض بياننا
وهنا رمح هوى من نسغه	شمم خطّ على الأفق مدانا
وهنا كفّ عطاء هطلت	مثله السحب فلم تبلغه شانا
والينابيع استقامت ومشت	رعشة الإحساس حتّى في حصانا

فالملاحظ - هنا - أنَّ الأشياء المادية المدرجة في الأشطّر مثل: (السيف، والرمح، والكف، والينابيع)، قد اتصلت بصور معنوية وروحية في أعجاز الأبيات، كما هو مبينٌ، وهذا يؤدّي إلى تداخل المادي مع المعنوي الروحي في بنية ذات علاقات متماسكة، تنهض بالمادي المحسوس؛ لترتقي به إلى مصاف الروحي المجرد، فترتقي الحادثة الخاصة إلى مستوى إنسانيّ عام. وقد تبدأ الصورة بالمحسوس في مقطع من قصيدة كاملة، ثم تأخذ الصورة أبعاداً روحية في مقطع لاحق، كما في قول الشاعر (٣١٠):

طاولي يا كوفة الجند السماء	فهنّا ميثم هزّ الكبرياء
وانتضى مخذم قولٍ ملهبٍ	ينسف الجور فيذروه هباء
وارتقى مشنقة توحى لمن	يبتغي العزّ انتفاضاً وإباء
فجّرت في دمه فوق الذرى	موجة تهدم للجور بناء

نلاحظ التحديدات الحسيّة في المفردات والعبارات، مثل: (كوفة الجند، ميثم، مخذم قول، ينسف

(٣٠٩) ب ٣: ٢٩٠.

(٣١٠) م: ٢١٤.

الجور، ارتقى مشنقة...)، ثم تتسع الصورة لتأخذ بعداً إنسانياً اجتماعياً، إذ تظهر فيها صيغ جمع العقلاء: (المهطعين، البائسين، خائفين)، في سياق التحريض على الثورة والرفض؛ أي: بفتح باب الحدث التاريخي الجزئي، ليضمّ مدلولاً إنسانياً أوسع، يقول الشاعر^(٣١١):

طاولي يا كوفة الجند السماءَ	وافخري حتّى على الشهب اعتلاءَ
ثمّ قولي للنجوم ارتشفي	من دماءِ الحقّ عطراً وسناءَ
واهتفي بالمهطعين انتفضوا	وانظروا الطاغوت والجبت ازدراءَ
واصرخي بالبائسين احتكموا	للهيب الحرب تحيوا سعداءَ
واهمسي للخائفين ازحموا	في لهي الموت تكونوا أمناءَ

هكذا نجد الصورة الكلية متألّفة من مقاطع متمايضة بعضها من بعض، في الوقت الذي تكون فيه نامية تجسّد أبعاداً إنسانية عامّة، فإذا لاحظنا أنّ المقطع الأول يتجسّد في أخبار استرجاع الماضي، باستعمال الأفعال الماضية، مثل: (انتظي، ارتقى، فجرّت)، فإنّ المقطع الثاني يتجسّد في زمن الحضور، الذي تحقّقه صلابة أفعال الأمر، مثل: (قولي، أهتفي، اصرخي، احمسي)، في حين يتجسّد حضور صورة الرمز التاريخي بقوة في تصوير تخطّي المواقف الحرجة بأسلوب يضمّ عناصر متوافقة ومتنافرة معاً، تشهد فيه (الفعل) Action، أو الحركة التي تخالج النفس، وتلك عناصر درامية لا تتحقّق بأيّ شكل سردي للاتصال يروي أحداثاً وقعت في الماضي وانتهت الآن^(٣١٢)، يقول الشاعر^(٣١٣):

فتقدّمت إلى مشنقة	شبح الموت عليها يتراءى
ثم ناديت بقلبٍ ثابتٍ	أيّها الجزّار ضحّ الأبرياءَ
سوف تلقى في غدٍ ما صنعت	نفسك العاهر ذلاً وازدراءَ
وستلقى في غدٍ مجتمعاً	يجعل التاج الذي صغت حذاءَ

وخلاصة القول أنّ أصالة الصور المستمدة من الواقع؛ الطبيعي أو النفسي، وحيويتها تكمنان في الارتفاع بالوقائع إلى مستوى المثال، أو تصوير المثال على أنّه واقع؛ عن طريق نشاط الخيال، وإذا ارتقت هذه الصور إلى هذا الحدّ تُرى كأنّها صوراً مبتكرة، إذ تضعف صلتها بالواقع

(٣١١) ب ٣: ٢١٤.

(٣١٢) ينظر: تشريح الدراما، مارتن أسلن، ترجمة: إسامة منزلي، دار الشروق، عمان ١٩٨٧م، ط ١: ٢٠.

(٣١٣) ب ٣: ٢١٦.

الذي استمدت مادتها منه.

ج - التراث: إذا كان الشاعر الحديث ابن الحياة المعاصرة، والمعبّر عن قضاياها فهو ابن الماضي أيضاً، وبخاصة الماضي الأدبي؛ العربي أو الإنساني، الذي لا يمكن فصله عن نفس الشاعر ومخيلته وثقافته. والموروث الثقافي يرافق الشاعر الحديث، ويكون منهلاً خصباً له إذا أجاد توظيفه، واستثمر الطاقات الخلاقة للقيم الفنية الموروثة الراسخة التي طبعت الذوق بطابعها.

إنّ العودة إلى القيم الفنية الموروثة، لا تعني تقييد الشاعر بسلاسل غير مرنة إلى وتد التراث، بقدر ما يفهم منها معرفة سنن المبدعين القدماء بما يلائم الذوق العربي، كيلا يجمع خيال الشاعر بعيداً، فيكون شعره إمّا ذاتياً محضاً، أو خيالياً منفصلاً عن الواقع، فضلاً عن أنّه يروّض ملكة النقد الذاتي، حين يقيس الشاعر شعره على شعر من سبقه فيحاول تجاوزه بتعميق رؤياه وأحاسيسه وأساليبه الفنية، فيعيد تلك المعطيات ليثري عمله الجديد ويجعله صالحاً للتعبير عن قضايا العصر.

ومن هنا صار الموروث الأدبي جزءاً مؤثراً في عملية خلق الصورة الشعرية الجديدة، وواحداً من مصادرها المهمة، وقد فرضت بيئة النجف المحافظة على شاعرنا أنّ يجدد في ضمن الشكل العربي القديم، ولم يحاول أن يخرج عن التقاليد الفنية الموروثة، إلا بما يمليه عليه خياله للتعبير عن الرؤى الشعرية الجديدة الخاصة به.

أما مظاهر التأثير بالتراث فشملت؛ المفردات والعبارات التراثية، وكذلك استعارة البيت الشعري أو الحكاية، أو المثل؛ من فنون الأدب المكتوب أو المحكي؛ الراقية منها والشعبية، وكان الشاعر يلجأ إلى توظيفها في نسيج قصائده في المكان الملائم بعد إعادة سبكها لتصبح موحية بالدلالات الجديدة، فضلاً عن دلالاتها القديمة، مثلاً استعار الشاعر الإطار العام لقصة (قيس وليلى)؛ القصة المعروفة بالحبّ العنيف بين الرجل والمرأة حتّى طغت العاطفة على العقل، ولم يكن بمستطاع العقل أن يرجع إلى هداه بعد انفصامه عن الواقع بسبب الجنون، والمهم أنّ هذا النمط من الحبّ يحسب في المعايير الأخلاقية المثالية نوعاً من الضعف في الشخصية، ولا سيما عند العربي، لكنّ هذه الفكرة الشائعة قد أوصلت الشاعر وألهمته أن يحوّل فكرة الضعف في هذا الحبّ إلى عنصر قوّة كما فعل المتنبي في قوله^(٣١٤):

لك الله من مفاجعة بحبيبها قتيلة شوق غير ملحقها وصما

هكذا فعل البرقعائي عندما وسّع دلالة الشخصيات والحدث، فأصبح (قيس) هو الشعب العربي أو هو جزء منه، وأصبحت ليلى هي الأرض العربية، أو هي جزء منها، غير أنّ التعميم في التحوّل ما زال قائماً، لو توقف الشاعر عند هذا الحدّ، لهذا عمد إلى إدخال حادثة مهمّة يمكنها أن توحى

(٣١٤) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب: ١٧٥.

بتقويض الحبّ واجتثاثه إلى الأبد بالمرض أو بالموت، أي: بتدخل القدر،
لنتبين أبعاداً، فضلاً عن بيان أدوائه وعلاجه، في سبيل الحفاظ على استمراره وعطائه، يقول
الشاعر^(٣١٥):

يا قيسُ ما مرضت ليلاك إنَّ لها مع النخيل حكايا الجذر للثرب
هذا العراق طبيب لا يعالجها إلا إذا أفصحت بالحب للعرب

نلاحظ كثافة الدلالات المستوحاة من هذا التضمين الفني الناجح، الذي حوّل القصة
المتضمنة من إطارها العام المادي، لتوحي بأفق معنوي روحي غير محدد. وقد ضمّن الشاعر
في نسيج شعره أسماء شخصيات تاريخية، ووضعها في سياق فنيّ فعّال، يقول الشاعر^(٣١٦):

لا يورق اللحن إلا حين يهمسه عود تعذب في إحساسه العذب
يهفو الخيل إلى أوزان نغمته ويشرب له اسحق من طرب

نلاحظ استحضر الشاعر لشخصيتي (الخليل، وإسحاق الموصلي) في وضع الإطار
الدال على أثرهما التاريخي؛ العلمي والفني المرسوم في ذهن المتلقي لغرض المبالغة في
تصوير الأبعاد الروحية لهذا اللحن، وقد جاء التصوير حيّاً لوروده في سياق جمل فعلية
مضارعة (يهفو) و(يشرب)، فضلاً عن أنّ دلالة هذه الأفعال تشير إلى حركة ظاهرية
ونفسية لتضمّن الفعلين أثر التعجب والانبهار، وهذه هي فائدة التوظيف إذ يصبح موحياً
بدلالتين.

وقد اقتبس الشاعر كثيراً من آيات الذكر الحكيم، وإذا كان الاقتباس يعني ((إعادة سبلُ
عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر))^(٣١٧)، فإنّ العبرة في الاقتباسات تكمن في عملية
التوظيف الفني في سياق النص؛ ليصبح المقتبس مشعّاً بمعان جديدة في تفصيل العام، أو
تجسيد المجرّد أو استحضر الغائب... إلى ما إليها من وسائل، لجعل السبك يمثل وقائع
نفسية وأحداثاً ذهنية مؤثرة. وقد أجاد الشاعر في توظيف معظم اقتباساته، كما هو الحال في
قوله^(٣١٨):

خرجت من حقلها ضيعة أغنيتي كائنّي آدمّ أغوته حواء

(٣١٥) ب ٣: ٢٢٥.

(٣١٦) م.ن.

(٣١٧) معجم مصطلحات الأدب: ٦.

(٣١٨) ب ٣: ٢١٣.

لخصَّ هذا الاقتباس موقف القلق في القصيدة كلّها، كما مرّ آنفاً. أمّا قصة ولادة الأم العذراء للنبي عيسى □ فإنّ العلاقة بين الأم والنخلة قد حوّلت عند الشاعر من العلاقة المادية إلى المعنوية عندما أبدل الشاعر لفظة (الرطب) في الآية الكريمة: (وهزّي إليكِ نخلة تساقط عليكِ رطباً جنياً)^(٣١٩)، أبدلها بلفظة (عزّ) وكأنّ النخلة هي السماء بنفسها. يقول الشاعر^(٣٢٠):

فيا نخلة في ضفاف العرا ق تساقط عزّاً على مريم

أما التضمين التام فقد جاء في السياق الذي يتطلبه الموقف الشعوري، إذ انطلق الشاعر من موقف التشوق لمدينة النجف لما فيها من معان روحية، وكذلك جاء الأمر بالنسبة إلى ابن أبي الحديد (ت ٦٥٥ هـ)، بقوله^(٣٢١):

يا برق إن جئت الغري فقل له أترأك تعلم من بأرضك مودعُ
فقال البرقعاوي^(٣٢٢):

(يا برق إن جئت الغري فقل له) نشكو إليك من الزمان الجافي

ومن مظاهر التأثير بالتراث ما يشير إلى تأثر الشاعر فيمن سبقوه بأجواء قصائدهم شكلاً ومضموناً، لكن - في الوقت نفسه - نجد تفرّداً في الصياغة تعبّر عن أبعاد إضافية جوهرية في المضمون الجديد، حتّى لم يبقَ من التأثر إلا المظاهر العامة؛ من وزن وقافية ومفردات، ومن ذلك قول الشاعر في تمجيد الثائر ميثم التمار^(٣٢٣):

طاولي يا كوفة الجند السماء فهنا ميثم هزّ الكبرياء

نلاحظ تأثر الشاعر بقول الجواهري^(٣٢٤):

^(٣١٩) سورة مريم: ٢٥.

^(٣٢٠) ب ٣: ٢٨٨.

^(٣٢١) القوائد السبع العلويات، لعبد الحميد بن أبي الحديد المعتزلي (ت ٦٥٥ هـ)، اشرف عليه ووضع فهرسه: لجنة التحقيق في الدار العالمية، بيروت، لبنان (١٤١٤ هـ - ١٩٩٤ م)، ط ١: ٩٣.

^(٣٢٢) ب ٣: ٢٦٦.

^(٣٢٣) م. ن: ٢١٤.

^(٣٢٤) ديوان الجواهري: ٥٣/٣.

وكسسته واكتست منه الدماء

نضت الروح وهزتها لواء

....

في التهجي أحرفا تأبى الهجاء

يا (ستالين) وما أعظمها

إنعاقا وازدهارا وإخاء

أحرف يستمطر الكون بها

يبغ - لولا أرج الزهر - ثناء

خالق الأمة لم يمنن ولم

قبس منه فكانوا الزعماء

وزعيم شعّ فيمن حوله

فاض إشفاقا وبأسا وعناء

زرّ برديه على ذي مرة

وامتري البؤس فحبّ البؤساء

مسّه الظلم فعادى أهله

فسقى دهرًا وأحيا وأفاء

وانبرى كالغيم في مضحية

وفتّ الباني حقوقا والبناء

بورك الباني وعاشت أمة

والى الموت ففضلت شهداء

قيل للعيش ففاضت أمنا

ما انحنى ذلاً ولا ضجّ ادعاء

ومشى التاريخ موزون الخطى

ومثلما يرى الجواهري في (ستالين) زعيم مدرسة الفقراء، الذي ضحّى انتشالا لهم من قيود

البؤس والحرمان وشتّى أنواع العبودية، يرى البرقعلاوي أنّ الإمام عليّ □ هو زعيم هذه المدرسة

الأول، فيقول^(٣٢٥) مكررا المعاني نفسها:

نهجها من محكم الذكر أضاء

وهنا أسسها مدرسة

تثمر الحبّ وتجتزّ العداء

قررت فيها التعاليم التي

لا يرى فيه المجدّون التواء

رسمت للناس نهجاً نيّراً

لظلال الدين تلقون اهتداء

أومات للتائهين اقتربوا

هاممة الجبار ذلاً وازدراء

وأنت تقصف كالموت على

زرعت في بؤسه المرّ رخاء

وعلى المعدم أجرت نعمة

عالم يحتضن الكون إخاء

فإذا الكوفة في عليائها

تحت بند الدين أضحوا زعماء

وإذا من ظفر الرقّ بهم

أنّ يعيش الناس في الدنيا سواء

بوركّت مدرسة غاياتها

ينصف الناس فتغدو عظماء

وتعالى العدل ما أعظمه

وبغضّ النظر عن التعاطف غير الفني؛ الديني أو المذهبي مع شخصية الإمام عليؑ، يرى القارئ العربي المسلم أو غير المسلم المنتمي إلى الحضارة العربية الإسلامية، يرى في صورة الكوفة عند البرقعاعي تاريخه المجيد المشرف، الذي حمل مشعل المعاني الإنسانية قبل أكثر من ألف سنة، وسعى إلى تحقيقها مقدّمًا لذلك التضحيات العظيمة في مواجهة قوى الشرّ المضادة لهذا الخط التنويري الثوري، وقد نجحت في مواجهة قوى الظلام، على الرغم من أساليبها غير الأخلاقية، يقول الشاعر^(٣٢٦):

ثم سار الدهر من غير هدى تاركًا إشراقة الحق وراء
واستطالت فيه للبغي يد تغرس الغدر وتجتزّ الوفاء

في حين يقول الجواهري^(٣٢٧):

قف على (القفقاس) وانظر موكب الـ مجد والعزّة يمشي خيلاء
وسل (القوزاق)^(٣٢٨) هل كان دما لمعان السيف أم كان طلاء
وجد الغادر من قسوتها ما رأى من لطفها الضيف سخاء
والعتاق الجرد هل لاقت بما عافها من جثث القتلى عناء

وهنا يقف الشاعران على مفترق طريق، فيرى البرقعاعي أنّ هذه المعاني الإنسانية موجودة في تراث الأمة، المتمثل في مدرسة الإمام، وقد غرست مبادئها في نفوس تلاميذها الأحياء، وما عليهم إلا أن يعيدوا الحقّ إلى نصابه في الصراع الأبدي بين الخير والشرّ، لاستعادة أمجاد الأمة المشرق من يد القوى الظالمة، في حين يرفض الجواهري ماضي الأمة؛ خيره وشرّه، ويجد نفسه أسير نهضة أمة أخرى، بل يتطرّف أكثر فيجد نفسه أسير ماضي أمة أخرى، لها قيمها وحضارتها الخاصة وشرورها الخاصة أيضًا، فتصبح رموزه اللغوية التاريخية باهتة، كما هو الحال في (ضيف القوقاز) و(خيول القفقاس الجرد وسيوفها).

والمهم من هذا كلّهُ هو معرفة مدى التأثير والتأثّر، إذ يتوصل المتأمّل في النصين إلى أنّ الشعارين قد تباريا بشبه نقيضتين، وفي نهاية المطاف سبق الشاعر المتأثّر، بمعنى أنّ قصيدة الجواهري كانت بمنزلة المثير العاطفي للبرقعاعي، ولا فضل للمثير الأولي في صياغة النص

(١) ٣: ٢١٥.

(٣٢٧) ديوان الجواهري، جمعه وحققه وأشرف على طبعه: د. إبراهيم السامرائي وآخرون، الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٤م: ٥٤.

(٣٢٨) لعل الشاعر اراد (القوقاز).

الجديد - كما هو معروف -، إلا في الإثارة، والإثارة قد تحصل من أيّ منبّه غير شعري آخر يسبق وجود النص.

مقابل هذا الاغتناء في صور البرقعايو المستمدة من التراث - القديم والحديث -، إذ تصبح الرموز المقتبسة موحية بدلالاتين أو أكثر، ويكون تأثيرها تأثيراً قوياً في نفس المتلقي في إحياء الصور التراثية القديمة وشحنها بدلالات جديدة مضافة، نجد هناك تأثيراً غير فعال بصور التراث القديم والحديث، إذ يحكم سياق ورودها بما لا يعصمها عمّا يسمى بـ(السراقات الشعرية)، أو بعبارة أخرى أنّ التوظيف غير الفني، لا يعصم من إحالة المتلقي إلى صور مرجعية يقف حيالها ولا يتعداها إلى سواها. وقد سمّي ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) التوظيف الفني للمعاني القديمة بـ(التوليد)^(٣٢٩)، ولا توليد في الصور التي استعدها البرقعايو من رصيده الثقافي، وضمنها شعره، إذ جاءت بمعناها الأصل، من دون أن يعمل خياله لإقامة علاقات بين الصورة المستدعاة والسياق الذي سترد فيه، لتصبح في النهاية موحية بدلالات جديدة غير التي كانت توحىها في سياقها الأول، ومثال ذلك قول الشاعر^(٣٣٠):

الأغنياء وقد تكدّس مالهم	أمنوا ولا يدرون ساعة ينفدُ
وبمالهم حقّ تقررره السما	فرضاً تموج به الزكاة فترفدُ
تركوا الزكاة كأنهم لم يعلموا	أنّ الفقير يضام ممّا جمّدوا
فيعذبون بناره فجباهم	تكوى به، وجلودهم تتسودُ

هذا النص تضمين تام لقوله تعالى: (والذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله فبشرهم بعذاب أليم، يوم يُحْمَى عليها في نار جهنم فتكوى بها جباههم وجنوبهم وظهورهم هذا ما كنزتم لأنفسكم فذوقوا ما كنتم تكنزون)^(٣٣١).

ولدى الشاعر بعض الأبيات التي تشير دلالاتها إلى وقوعه تحت تأثير التقليد لصور مشهورة في الشعر العربي، كما في قوله^(٣٣٢):

أمشي فترتجف النيران من ألم وتقشعر المنايا وهي في الرحم

^(٣٢٩) التوليد: ((أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدّمه، أو يزيد فيه زيادة؛ فذلك يسمّى التوليد، وليس باختراع، لما فيه من الاقتداء بغيره، ولا يقال له أيضاً (سرقة) إذا كان ليس أخذاً على وجهه... دون أن يشركه في شيء من لفظه، أو ينحو نحوه إلا في المحصول، وهو لطف الوصول إلى حاجته في خفية)). العمدة: ٢٦٣/١.

^(٣٣٠) ب ٣: ٢٣٨.

^(٣٣١) سورة التوبة: ٣٤، ٣٥.

^(٣٣٢) ب ٣: ٢٨٥.

صورة مأخوذة من قول أبي نؤاس^(٣٣٣):

وأخفت أهلَ الشرك حتى أنه لتخافك النطف التي لم تُخلق

أما قول الشاعر^(٣٣٤):

زرعنا على عزّ الحدود جُسومنا وقلنا لها من هاهنا سوف نحشُرُ

مأخوذ من قول أبي تمام^(٣٣٥):

وأثبت في المستنقع الموت رجله وقال لها من تحت أخمصك الحشُرُ

وقد اخذ البرقعاي عن الشعراء المعاصرين له، ومنهم السيد رضا الهندي (ت ١٩٤٣م)، وذلك

في قوله^(٣٣٦):

صلّت على جسم الحسين سيوفهم فغدا لساجدة الظبى محرابا

اخذ البرقعاي هذا المعنى فقال^(٣٣٧):

جاء للدنيا وفي الثغر صلاة هو من صلت عليه المرففات

سوف يجري دمه في كربلا يزرع الموت لتخضر الحياة

ويبدو أنّ الشاعر أحسّ جدّة هذه الصورة فأثارته فأراد جعلها مطلع قصيدة في رثاء

الحسينؑ، ولكنّ ذوقه السليم أحسّ نشازها^(٣٣٨)، فلم يبنِ على هذا المعنى النافر سوى بيت واحد عكسَ المعنى الظاهر في المطلع.

وسأكتفي بهذا القدر لأنني ليست في سبيل إحصاء ما أخذه الشاعر عن غيره، على الرغم من

قلّة ما ورد عنده في هذا الشأن، لكنّ اللافت للنظر هو أنّ الشاعر كان يلجأ أحيانا إلى استدعاء

^(٣٣٣) ديوان أبي نؤاس برواية الصولي، تحقيق: د. بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الرسالة للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م: ٤٧٩.

^(٣٣٤) ب ٣: ٢٥١.

^(٣٣٥) شرح ديوان أبي تمام: ٢/ ٢١٨.

^(٣٣٦) ديوان السيد رضا الموسوي الهندي (١٢٩٠ - ١٣٦٢ هـ)، جمعه: السيد موسى الموسوي، راجعه: د. عبد الصاحب الموسوي، انتشارات الرضي، مطبعة شريعت - قم، ١٣٧٩ هـ، ط ١: ٤٢.

^(٣٣٧) ب ٣: ٢٣٠.

^(٣٣٨) جعل الشاعر رضا الهندي طعن سيوف الأعداء لجسد الحسين بمنزلة الصلاة، وهذا يوحى بتكريم

الطاعن، وجاء التكريم فعلا في تكملة البيت، إذ صار جسد الحسين محرابا لهذه السيوف الطاهرة!!، وبذلك أصبح

جسد الحسين منفعلا وليس فاعلا، في حين أنّ الشاعر أراد عكس هذا المعنى، إذ أراد أن يجعل جسد الحسين

مُطَهراً لكلّ ما يتصل حتّى السيوف التي طعنته، لبسط قدسية هذا الجسد الطاهر وكرامته على الأشياء وإن كانت

غير طاهرة، ولكنّ الشاعر لم يوفق في التعبير عن هذا المعنى.

صور من شعره وزجّها في قصائد أخرى ويظهر ذلك في قوله (٣٣٩):

بلاد الله واسعة ولكن رمالك من سماء الله ذكرى

وقال في مكان آخر (٣٤٠):

أنا العراق وارض الله واسعة لكن تدفقت من قلب السماوات

وقال (٣٤١):

سوف يجري دمه في كربلاء يزرع الموت لتخضر الحياة

وقال في مكان آخر (٣٤٢):

فطاحت على الأرض مخضوبة لتورق في ضفة العلقمي

وخلاصة القول هو أنّ ظهور الصور التراثية، إذا لم توظّف توظيفاً فنياً يجعلها موحية بدلالات جديدة، فإنّها تصبح من نتاج العقل الواعي، الذي يؤدي إلى الوضوح التام في الصورة، وذلك يقضي على كلّ إحياء فيها، فتصبح غير مؤثرة في المتلقي، لأنّ خياله لا ينشط إزاء مثل هذه الصور.

(٣٣٩) ب ٣: ٢٥٢.

(٣٤٠) م.ن: ٢٣٣.

(٣٤١) م.ن: ٢٣٠.

(٣٤٢) م.ن: ٢٨٣.

٣. أنواع الصور الفنية:

(أ). الصور البيانية: للصورة وسائل بناء كثيرة اختصت بتصنيفها كتب البلاغة المختلفة، وسيقتصر هذا البحث على بيان الصور المبنية على أساس المشابهة وهي التشبيه والاستعارة والكناية والرمز، لأنها أكثر بروزاً وتأثيراً، وتعبيراً عن المعاني المتفرّدة والعميقة، من الصور التي تقوم على المجاورة بين العوالم، وهي صور المجاز المرسل، التي سلّطت الضوء على بعضها في أماكن كثيرة في هذه الدراسة.

أولاً: التشبيه: من أوائل علماء اللغة الذين وضعوا حدّاً للتشبيه هو المبرد (٢٨٥هـ)، وذلك في قوله ((إنّ التشبيه حدّاً، فالأشياء تتشابه من وجوه، وتتباين من وجوه، فإنّما ينظر إلى التشبيه من حيث وقع، فإذا شُبّه الوجه بالشمس، فإنّما يراد به الضياء والرونق، ولا يراد به العظم والإحراق،.... والعرب تشبّه النساء ببيض النعام، تريد نقاء ورقّة لونه)) (٣٤٣).

أما أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) فقال في تعريف التشبيه أنّه: ((الوصف بأنّ أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه)) (٣٤٤). نلاحظ في هذا التعريف وجود التفاتين تفيدان في تحديد ركن من أركان التشبيه، فضلاً عن ذكر امكان نيابة احد طرفيه محل الآخر، ولكّنه لم يذكر فائدة هذه النيابة ووظيفتها في الكلام، وهذا أمر مهمّ في الكلام الإبداعي، لأنّنا بإزاء بنية جمالية، ولسنا بإزاء منطق وتجريدات عقلية، وسوف يترك هذا الأمر إلى شيخ البنائين عبد القاهر الجرجاني، ليبين ذلك الأمر ويركّز عليه في تعريفه إذ يقول: - في حديثه على التشبيه - من حيث تجسيده لإرادة المتكلم، إذ يسعى إلى إثبات معنى لهذا (المشبّه) من معاني ذاك (المشبّه به) أو حكماً من أحكامه (٣٤٥)، ثم يبيّن لنا تأثير بنيته في المتلقّي فيصفه بأنّه: ((يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتّى يختصر ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشتم والمعرق. وهو يريك في المعاني الممثلة بالأوهام شبيهاً في الأشخاص الماثلة والأشباح القائمة وينطق لك الأخرس ويعطيك البيان من الأعجم ويريك الحياة في الجماد. ويريك التنام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين والماء والنار

(٣٤٣) الكامل في اللغة والأدب، لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد (٢٨٥هـ)، تحقيق: د. مازن المبارك، القاهرة، (١٣٥٥هـ - ١٩٣٦م): ٧٦٦/٢.

(٣٤٤) كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه (د.ت): ٢٣٩.

(٣٤٥) انظر: أسرار البلاغة: ٦٢.

المثل: Proverb ((مقتبس - في غالب الأحيان - من الحياة الإنسانية اليومية، لكن بعد أن يعطينا مدلولاً عاماً)). الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي: ١٣٦.

((جزنا من العنب ونريد سلتنا))^(٣٥٠)، الذي يتضمن ((مشابهات يقوم فيها اقتران حميم بين المدلول العام والتظاهر العيني))^(٣٥١)، وهنا يحرف الشاعر صيغة المثل المبنية على المطالبة بالوعاء في حال اليأس من تحصيل المحتوى، يحرفه إلى صيغة التضحية بالمحتوى والوعاء معاً، لتعميق الصورة الموحى بها، إذ تصبح معبرة عن حجم الخوف ونوعه؛ خوف الملاك من الأشباح، التي تتراءى له في بستانه ليلاً، في حين لا تتراءى لساقي الكرم (البستاني)، الذي تؤدي رباطة جأشه إلى السيطرة على الثمر والسلال. إنَّ مضمون هذا المثل - بعد تحريفه للمبالغة - يشبه حال المهجوين، لذلك يصبح موحياً بحالهم المعنوية، من غير تقرير أو مباشرة في إبداء السخرية. وتبلغ السخرية ذروتها، حين يصوّر الشاعر قناعة الجماعة بوضعهم - الذي عرّاه الشاعر سابقاً - حتّى رأت أنّ كرامتها تكمن فيما بقي لها من مظاهر الهيبة الفارغة، التي لا خير فيها، لهذا يوحى نفي المهجوين المحكي على لسانهم في قولهم: (لم تطعن كرامتنا)، يوحى للمتلقى بعكس قناعتهم؛ أي: بإثبات الطعن في الكرامة، وبعبارة أخرى تصبح صورة النفي بالأداة (لم)، صورة مجازية بارزة، لأنّها توحى بعكس ما تظهر من الدلالة، وتحقيق ما يسمى بـ(الهجاء المقذع).

وتأتي صور التشبيه في الشعر الحديث معبرة عن المعاني الكليّة، وذلك في تجسيد معنى الشهادة، ليصبح مدركاً وماثلاً للعيان ومؤثراً، كما هو الحال في النصّ، الذي يشبه فيه الشاعر الشهيد بالبذرة، التي تستطيع أن تنبت ثانية وتتكاثر. يقول الشاعر^(٣٥٢):

يظنّ الظالمون إنّ استطاعوا	على إعدام أفذاذ أباة
هدأت بأنّ الشعب صار لهم قطيعاً	وأنّ لهم ضرور الحالبات
غفا عنه الرعاة وهم ذئاب	تغنيّ في مزامير الرعاة
لقد خسأوا فإنّ الحقّ يبقى	ليفنى كلّ جبار وعاتي
فإنّ قبر الطغاة كميّ قوم	ستخلفه ملايين الكماة
كذلك بذرة للقمح تنمو	وسنبُلها يصير إلى مئات

^(٣٥٠) جمهرة الأمثال البغدادية، العميد المتقاعد عبد الرحمن التكريتي، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، السلسلة الفلكلورية (١٣)، رقم المثل (١٧٩٠)، ١٩٧٧م، ط١: ٣٣٧/٢. وجزنا: تركنا (تنازلنا عن حقنا)، السلة: وعاء من أغصان الأشجار أو سيقان الحنطة والشعير، أو من خوص النخل. انظر: م.ن.

^(٣٥١) الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي: ١٣٦.

^(٣٥٢) ب ٣: ٢٣١.

هذه المقطوعة مبنية على تلمس المشابهات البعيدة بين الأشياء، فالبذرة تشبه الجمادات ظاهراً، ولكنها في الباطن زاخرة بالحياة الخصبة، والتصور الأول هو تصور سطحي ساذج، لكنّ التصور التخيلي عند الشاعر - إزاء القضية نفسها - مختلف، لأنّ خياله اهتدى إلى وجود الخصب في البذرة الهامدة ظاهراً، فشبه الشهيد بالبذرة. ولما كانت البذرة تنمو عند دفنها في الأرض، فإنّ المشابهة بين العالمين توحى بإنبات الشهيد وبعثه ثانية، فضلاً عن تكاثره، بمعنى تكاثر أتباع ثورته، وفي هذا تجسيد لحياة ما بعد الموت بكلّ أبعادها في الإحياء بالدلالة المنبثقة من نقطة التقاء اللفظتين المتناقضتين؛ (حي، وميت) وتوحدهما على طول محور دلالي واحد، يظهر في لفظة (حي)؛ (البذرة أو الشهيد)، فتنشأ في الذهن بنية موحية بانبثاق شعيرة البعث، أو الولادة من الجديدة، التي تتكيف فيها هوية الذات مع أحداث ملائمة قائمة، أو مع أحداث جديدة تفرسها الضرورة عليها^(٣٥٣)، ويأتي هذا الكشف عن طريق الاستدلال الحدسي، الذي يذكرنا بالاستدلال الحدسي في بيتي أبي تمام، إذ جمع خياله بين عالمين مستقلين باكتشاف تشابه خفي بينهما، إذ يقول^(٣٥٤):

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود
لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كان يُعرف طيب عرف العود

إلا أنّ الصور في بيتي أبي تمام أشدّ تلاحماً، من الصورة التي قدمها البرقعاعي، ذاك بأنّ الصورة الأولى مبنية على الاستعارة: (الفاضل - عود البخور)، في حين تعتمد صورة حياة الشهيد عند البرقعاعي على تشبيه: (الشهيد كالبذرة)، بيد أنّ فاعلية الصورتين لدى الشاعرين جاءت من كونهما تمثلان معادلاً موضوعياً^(٣٥٥) (Objective correlative) للعاطفة، وقد أدّى إلى تجسيد مشاعر الفاضل ومشاعر الشهيد، ومنحهما قواماً إنسانياً قابلاً للإدراك، عبّر عن مشاعر الشاعرين، بهيئة غير مباشرة.

(٣٥٣) انظر: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة: د. إحسان عباس، ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، ١٩٧٨م، ط٣: ١٩٨/١.

(٣٥٤) ب٣: شرح ديوان أبي تمام: ٢١٣/١.

(٣٥٥) المعادل الموضوعي، مصطلح صاغه ت. س. إليوت، يدعو فيه إلى تحويل المشاعر المجردة إلى أشياء واقعية، أو سلسلة من الأحداث والشخصيات، التي تُعدّ (المقابل) المادي لتلك العاطفة. انظر: أدبيات المصطلحات الحديثة، دراسة ومعجم، إنكليزي - عربي، د. محمد عنان، مكتبة لبنان، الناشر: الشركة المصرية العالمية للطباعة - لونجمان، ١٩٩٦م، ط١: ٥٤؛ ت. س. إليوت، الشاعر الناقد ف. أ. ماثيسن، ترجمة: د. إحسان عباس، المكتبة العصرية - صيدا، بيروت، نُشر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت - نيويورك، ١٩٦٥م: ١٣٣.

وهنا لابدّ من الإشارة إلى أنّ ليس ثمة فجوة بين الصورة الحديثة وصور البيان البلاغية المختلفة، إذ يمكن أن تصل الصورة التشبيهية البلاغية إلى درجة من الخصب والامتلاء والعمق إلى جانب الأصالة والإبداع، فيمثل (الصورة الفنية) ويؤدّي وظيفتها، كما في قول الشاعر^(٣٥٦):

وطفل تعهدت تعليمه فأفصح عن ماهر ألمعي
كان الطباشير شمس بدت لعينه في أفق الإصبع
تشعّ على صدر سبورة تبدّد من جهله الأسف

في هذه الصورة التشبيهية استطاع البرقعاعي الغوص في شخصية التلميذ (الطفل)، وتقمّصها، حتّى أصبح ناظراً بعينه ومصغياً بأذنيه، وكشف لنا عن إعجاب التلميذ بمعلمه في المقارنة التشبيهية بين عالم النفس الغامض، والعالم الحسيّ بإنشاء علاقات بين العوالم، التي تشترك بوجه شبه، حتّى لو كان الشبه ضئيلاً: (الطباشير - شمس) و(الإصبع - أفق)، والصورة الأخيرة استعارة.

وعلى الرغم من أنّ التشبيه قائم على نيّة الانفصال بين طرفيه؛ (المشبه والمشبه به)، وأنّ الجرجاني قد قلل من قدرته على توليد البنى المتفرّدة، بالقياس إلى الاستعارة^(٣٥٧) غير القائمة على نيّة الانفصال، إلا أنّ هذا الأمر إذا أنطبق على الأمثلة النحوية^(٣٥٨)، فإنّه لا ينطبق على التشبيهات الفنية في كلام المبدعين، لأنّ الهدف الحقيقي للتشبيه يكمن في الحاجة التي تساعد الخيال المبدع في جعل المضمون الذي يعي عموميته المجردة، موضوعاً لإدراك حسيّ، وذلك ما وجدته عند البرقعاعي، إذ استطاع أن يذيب الانفصال القائم بين طرفي التشبيه إلى أقصى حدّ.

ومن هذا المنظور يدلّ التشبيه الفني على قدرة من الجرأة في التخيل، إذ ينشط إزاء موضوع ماء، أو وضع ماء، أو مدلول ماء، ليجذب إلى هذا الموضوع، أو الوضع، أو المدلول، أشياء متنوعة وبعيدة عنه كلّ البعد في الواقع، ليجذبها إلى دائرة مضمون واحد لفائدة هذا المضمون، ويجمعها بوساطة

(٣٥٦) ب ٣: ٢٦٣.

(٣٥٧) وذلك في قوله: ((إذا قلت رأيت أسداً كنت قد تلفّظت لما أردت إثباته له من فرط الشجاعة، كالشيء الذي يجب له الثبوت والحصول... وكالمستحيل الممتنع أن يعرّى عنها، وإذا صرّحت بالتشبيه، فقلت: رأيت رجلاً كالأسد، كنت قد أثبتتها إثبات الشيء، يترجح بين أن يكون، وبين أن لا يكون، ولم يكن من حديث الوجوب في شيء)) دلّائل الإعجاز: ٥٨.

(٣٥٨) المقصود بالأمثلة النحوية: الأمثلة التي يؤلفها البلاغيون، لتوضيح قاعدة بلاغية معينة، وهي ليست من الأداء البياني المقول على السنة البلغاء في شيء. (الباحث).

علاقات وتركيبات تكمن في أساس التشبيه الفني^(٣٥٩).

ثانياً: الاستعارة:

وهي من فنون الإبداع الرفيع، التي تستطيع تجسيد العوالم المتنافرة والمتناقضة في وحدة، بعد صياغتها في صورّ معبّرة ومؤثّرة، وذلك ما أشار إليه الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) في قوله: ((وهي أبعد ميدانا واشدّ افتنانا وأكثر جريانا وأعجب حسنا وإحسانا وأوسع سعة وأبعد غورا...))^(٣٦٠)، وإذا تجاوزنا (الاستعارة المركّزة)، لذكرها سابقاً، لنلج إلى الاستعارات البلاغية الأكثر وضوحاً في التحليل، نجد أنّ البرقعائي كان مُكثرًا من هذا الفن، وهو دليل على سعة خياله، وقد تبلغ الاستعارة البلاغية الذكية درجة من الخصوبة تجعلها موحية بالأبعاد النفسية والفكرية، التي يريد أن يعبر عنها في هذا الشكل، ومثال ذلك قول الشاعر^(٣٦١):

وصوتي مآذن ما طأطأت مصابيحها للجدى المظلم

.....

ومحممة النور من أمّة ترش الغياهب بالأنجم

ف(الصوت - المآذن)، و(محممة النور) استعارتان خصبتان كشفتنا عن أبعاد الفكرة، التي يريد الشاعر أن يوحي بها، إذ تضمنت الاستعارتان البعد الإنساني للرسالة الإسلامية، فضلاً عن دلالة الشموخ والعز في الاستعارة الأولى، والعزيمة والقوة في الاستعارة الثانية.

وكذلك تأتي الاستعارة للتعبير عن الأبعاد العاطفية القويّة، التي لا يستطيع التعبير المباشر التعبير عنها، فإعارة الخيول إلى الحزن، وإعارة الصهيل إلى الجرح، والنفور إلى الدم، كلّها استعارات جاءت في بيت واحد لتعمق معنى الألم الشديد على تقاعس همّة الشاعر عن ركوب

^(٣٥٩) انظر: الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي: ١٦٣.

^(٣٦٠) اسرار البلاغة: ٣٢.

^(٣٦١) ب ٣: ٢٨٧.

الأهوال لنيل المجد، كما ناله أجدانا العظام، يقول الشاعر (٣٦٢):

يا خيول الحزن صولي في عزائي سهل الجرح ولم تنفر دمائي

وفي هذه الاستعارات نجد أنّ الشاعر حذف المشبّه به ورمز له ببعض لوازمه، وهذا الضرب من الاستعارة يسمى بـ(الاستعارة المكنية)، وهي من النوع الذي تظهر فيه سعة الخيال وتجسيد الأفكار المجردة والعواطف الغامضة، والقدرة في التأثير، وقد جاءت نصوص كثيرة لدى الشاعر، مليئة بمثل هذه الاستعارات، فأصبح النص أكثر بروزاً وأكثر فاعلية، كما في قوله (٣٦٣):

ركبوا الطيشَ في ظلام نفوسِ خدّرتها بلادة الأحقادِ
فاستفزوا الرمالَ حتّى استفاقت هممُ الفتح من أذان الجهادِ
واستثاروا السيوف أيماننا الغر رُفهبَّ القنا من الأعمادِ
محمات الصحراء يعرفها الدهر رُ نذيرُ البركان يوم التنادي
وخطى التضحيات طوفان موتٍ يغسل الأرض من ظلام الفسادِ
وعروق الفداء أغصان عزمٍ وارفات على ضفاف العنادِ

فر(ركوب الطيش)و(استفزاز الرمال)و(هبوب الفناء)و(محممة الصحراء)وغيرها، كلّها استعارات مكنية، استعار الشاعر فيها لوازم المشبه به، ليجسد المعاني النفسية غير المتعيّنة، مثل: (الطيش والتضحيات والعزم والعناد). وكذلك استطاع الشاعر أن يسبغ المعاني الروحية على الجمادات ليجمعها حيّة، كـ(الصحراء التي تحمم، والرمال التي تُستفز)، والمهم هو أنّ الشاعر فجر طاقات المفردات بهذا الاستعمال.

ومن الاستعارات الغريبة، التي تعبّر عن معنى بعيد الغور، محاولة الشاعر البحث عن درجة من الشفافية العالية التي تكشف أسرار الأشياء المبهمة والغامضة، وقد عثر على هذا المعنى المتفرد في استعارة (الثمل) للعنقود، يقول الشاعر (٣٦٤):

تفسّر المبهم الخافي فتجعله أرقّ من خمرة عنقودها ثملُ

فالتحوّل في المبهم الذي يفسره (المعلم) بعيد عن العنقود الثمل، الذي صنعت منه الخمر، وقد أعانت على تجسيد المعنى المقصود صيغة التفضيل (أرق).

(٣٦٢) ب: ٣: ٢١٧.

(٣٦٣) م: ٢٤٧.

(٣٦٤) م: ٢٧٤.

وقد جاءت استعارات البرقعاوي في سياق يتطلّب بياناً ((لا تتوب منابه الحقيقة))^(٣٦٥)، لأنّ الحقيقة تقرر، والاستعارة تؤكد وتشدد وتثير الانتباه عن طريق الإيحاء، وطريق الإيحاء أكثر تأثيراً وثباتاً في النفوس، لأنّ تأثير الاستعارة لا يكمن في المعنى نفسه، ولا في حقيقته، بل في إيجابه والحكم به^(٣٦٦).

ومن ضروب الاستعارات ما تنتج آليّة التشخيص والتجسيم:

١: **التشخيص**: هو إسناد صفة ما يعقل - وهو الإنسان - إلى ما لا يعقل من المحسوسات والمعنويات، بحيث يبدو كأنّها لها حواس ومشاعر الإنسان^(٣٦٧) وأفعاله. ويعدّ التشخيص من وسائل تجسيد الصورة، ويفتح آفاقاً واسعة للتعبير غير المباشر، إذ يحمل المتلقي على تخيل النشاط الحيوي في الجمادات، والتصورات المجردة، والاحساسات الغامضة، حتى تصبح أكثر قدرة على نقل المعنى إليه، أو توكيده في نفسه^(٣٦٨).

والتشخيص من الأساليب الفنية القديمة التي عرفها الإنسان لحاجته في تأسيس علاقة حيوية تربطه بالطبيعة بكلّ أشكالها، بإسباغ الحياة الداخلية عليها، ومنحها شكل الإنسان^(٣٦٩) وسلوكه. وعليه يكون التشخيص ضرباً من ضروب التخيّل الذي يعطي العمل الفني عمقاً وأبعاداً إضافية. وقد ورد التشخيص كثيراً في شعر البرقعاوي، كما في قوله^(٣٧٠):

فيا نخلة في ضفاف العرا ق تساقط عزّاً على مريم
تجذّر في شغف الرافدي من وتشمخ كالفراس المعلم
تمشّط خصلاتها بالضيا ع وتغسل أرجلها بالدم

لقد جاء تشبيه النخلة بـ(الفراس المعلم) لغرض تشخيصها وإسباغ بُعد الهيبة والشموخ والقوة والحركة عليها، وكلّ ما تتضمنه صورة (الفراس) من معانٍ تراثية. ولما كانت هذه المعاني قد أبعدت (النخلة) عن صفة الأنوثة وما تتضمنها من خصب وعطاء، جاءت صورة تشخيصية تضيف هذه

^(٣٦٥) العمدة: ٢٧٢/١.

^(٣٦٦) انظر: دلائل الإعجاز: ٥٧.

^(٣٦٧) انظر: التشخيص الفني لعناصر الطبيعة في القرآن الكريم، د. كاسد ياسر الزبيدي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (٢٣٦)، المركز العربي للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠م؛ ٢٤؛ معجم مصطلحات الأدب: ٣٩٨.

^(٣٦٨) انظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د. مجيد عبد الحميد ناجي، مطبعة المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان (١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م)، ط١: ١٨٨.

^(٣٦٩) انظر: فن الشعر: ١٣١.

^(٣٧٠) ب٣: ٢٨٨.

الصفات إليها، وتظهر عنصر الجمال فيها، وذلك من إحياء صورة (تمشيط خصلات الشعر بالضياء)، وقد جاءت صورة (غسل الأرجل بالدم)، موحية بدلالة الخصب الذي تولّه صورة التضحية والفداء، كما في اسطورة القربان المقدس. والمهم أن التشخيص قد أسبغ دلالات حيّة على النخلة حتى أصبحت رمزاً لغويّاً حراً غير متعين الدلالة، بمعنى أنه يظل موضوعاً خصباً للتأويل.

ويظهر التشخيص - أيضاً - في إسباغ الصفات البشرية على الألفاظ المعنوية، ومنها لفظ (الأمة)، يقول الشاعر^(٣٧١):

فَزَتِ عَلَى آيٍ مِنَ الْقُرْآنِ	وتوضّأت في بسمّة الإيمان
ومشت إلى نبع النبوة حرّة	تسقي به إيقاظة الإنسان
وتدكّ عمر الليل حيث تعممت	بالشمس تسخر من دجى الأزمان
وتطوف في بيت الإله وصوتها	الله أكبر مهلك الأوثان
هي أمة ما طأطأت يوماً إلى	سيف عليه ملامح العدوان

نلاحظ أن الأفعال (فَزَتِ، وتوضّأت، ومشت، وتسقي، وتدكّ...) وغيرها، جاءت لتشخيص حركة جسدٍ واحد، ليصبح المتلقي محيطاً بهذه الحركة، وقد تعدد الشاعر تأخير لفظة (الأمة) ليوهم المتلقي بهذا التشخيص، كيلا يشتت ذهنه في التوفيق بين صورة الرمز اللغوي العامة وتجسيده، فركّز على عنصر التجسيد أولاً، وحين اكتملت صورته، صرّح بالمعنى العام، فاكتسب أبعاداً جديدة، منها تأكيد وحدته في الفعل والأيمان والجهاد، كما يكون فعل الجسد الواحد الذي تخضع أعضاؤه كلّها لإرادة صاحبه.

وكذلك يعمل التشخيص على خلق صور مجازية مؤثرة مدركة إدراكاً قوياً، لأنّ التشخيص قريب للنفس، فضلاً عن أن وعي الإنسان بنشاطه الداخلي يكون أقوى من وعيه بالأشياء الخارجية. ولهذا جاءت صورة (القلوب حين تمدّ يدها) مدركة، وموحية بأبعاد روحية عميقة في الوقت نفسه، يقول الشاعر^(٣٧٢):

مَدَّتْ إِلَى كَفِّ النَّبِيِّ قُلُوبُنَا واستعصمت من هاجس الشيطان

وكذلك يأتي التشخيص بإسناد أفعال الإنسان إلى المعاني الروحية الغامضة، مثل: الزراعة

^(٣٧١) ب: ٣: ٢٩٢.

^(٣٧٢) م: ٢: ٢٩٢.

والصناعة غيرها^(٣٧٣)، يقول الشاعر^(٣٧٤):

وطموح الشباب يزرع دنيا هُ شموخا يقضي على خذلانه

وكذلك شَخَّصَ الشاعر الأفكار المجردة بإسنادها إلى صورة (استحمام النجوم) التي هي صورة تشخيصية أيضاً، يقول الشاعر^(٣٧٥):

فكره عالم خصيب المعاني تستحم النجوم في شطآنه

٢- التجسيم:

أشار الراغب (ت ٥٠٢ هـ) إلى ذكر التجسيم في أثناء تفسيره لقوله تعالى: (فأذاقها الله لباسَ الجوع والخوف)^(٣٧٦)، قال: ((وجعل الجوع والخوف لباساً على التجسيم، والتشبيه تصويراً له، ذلك بحسب ما يقولون: تدرّج فلان بالفقر، ولبس الجوع...))^(٣٧٧). والتجسيم **Anthropomorphism** ميل معاكس للتجريد، يستعمل لإظهار الماهيات والأفكار العامة والعواطف في رسوم وصور وتشبيهات محسوسة، هي في واقعها رموز معبرة عنها^(٣٧٨).

ويولد التجسيم أنماطاً من الصور بتحويله المضامين الروحية إلى هيئات محسوسة مجسمة، بإسباغ المادي على الروحي لجعله موضوعاً للإدراك، ويظهر ذلك في قول الشاعر^(٣٧٩):

فوحدتنا درب إلى القدس مشرقاً على ضفتيه النصر ينمو ويعشب
إذا لم نكن بالموت نسقي ترابنا يعشعش فيه البوم والشؤم ينبع

نلاحظ أنّ المعاني الروحية لـ (الموت) و(النصر) قد تجسّدت بإسنادها إلى أشياء حسية: (الدرب، القدس، الضفة)، وكذلك أحسّ الشاعر تحوّل معنى (درب القدس) إلى درب معنوي فجسّمه بالوصف الحسيّ (الإشراق)، الذي وجده متضمناً معنى روحياً فجسّمه ثانية بتعليق الجار

^(٣٧٣) من ذلك إسناد الأمانة إلى السماوات والأرض والجبال وهي من فعل الإنسان، في قوله تعالى: (إنّا عرضنا الأمانة على السماوات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنّه كان ظلوماً جهولاً). سورة الأحزاب: ٧٢.

^(٣٧٤) ب ٣: ٢٩٦.

^(٣٧٥) م.ن.

^(٣٧٦) سورة النحل: ١١٢.

^(٣٧٧) المفردات، الراغب الإصيهاني (ت ٢٠٥ هـ)، أعده للنشر وأشرف على الطبع: محمد خلف الله، مطبعة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠م: مادة (لبس).

^(٣٧٨) انظر: المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٧٩م، ط ١: ٥٨.

^(٣٧٩) ب ٣: ٢٢١.

والمجورور العائد على اسم المفعول (مشرق)، عن طريق تجسيده بصورة (الضفة التي ينمو عليها النصر)، التي تتضمن - أيضا - معنى روحيا.

ومن الملاحظ - أيضا - أنّ التجسيم يعمل على تحويل الرموز اللغوية إلى مجازات موحية، ف(الموت) عند تجسيده بعملية السقي، أصبح مشيرا إلى معنى عميق هو (أنّ الحياة تكمن في الموت). وبفيد تحليل هذا النص في معرفة نتيجة مفادها: أنّ إسباغ المادي على الروحي بالتجسيد يفيد في جعل الروحي مدركا، وليس جعل الروحي ماديا، لأنّ ذلك إذا حصل فإنّه يقضي على كلّ إحياء فيه، بسبب تقييده بالمادي، لذا يعدّ هذا الأسلوب كثير المخاطر، وقد وقع في فخه كثير من الشعراء، ومنهم شاعرنا، كما هو الحال في قوله^(٣٨٠):

على كلّ شبر من ترابك قصّة معطرة ينمو عليها مناضل

فالقصة المعطرة توحى بالذكر الطيب، الذي إذا اتصل بالتراب، فإنّه يدلّ على مآثر الماضي، التي أنجزها الرجال المناضلون، ولما تحوّلت الأفعال إلى قصص مأثورة فإنّها (تسمو)، ويسمو بها المناضل، لأنّ الروحي يتطلب إنشاء علاقة مع أشياء قريبة من جنسه وتكون العلاقة مع (السمو) أصلح. ولكنّ الشاعر أراد تجسيم (القصة المعطرة)، فأسندها إلى لفظة (تنمو) الحسيّة الغريبة عن الحقل الدلالي للسياق، فجاءت الصورة نافرة في البيت، وهكذا نلاحظ تنافر الصور التجسيمية إذا وردت في سياق صور بيانية معنوية، من دون إنشاء علاقة متينة بينهما، ويظهر ذلك قول الشاعر^(٣٨١):

الضحى موركق فإن غامر الليل لى لوى قبضة الظلام الشهيد

فاستعارة (الضحى موركق) صورة تجسيمية، توحى بأنّ الضحى شجرة ومغامرة الظلام تدلّ على محاولة قطع الشجرة، فما علاقة الشهيد - إذن - بشجرة الضحى؟ وكيف يلوي الشهيد قبضة الظلام؟، في حين إنّ شجرة الضحى لا توحى بقوة الشهيد. هذه الإشكالات ستحلّ حين يقيم الشاعر علاقة بين الضحى والشهادة، تلك التي أرادها الشاعر، لكنّ التجاءه إلى التجسيم من دون الالتفات إلى الغرض البلاغي، الذي يتطلب هذا الأمر، هو الذي فسد تلك العلاقة المهمة. وتنشأ هذه العلاقة المفقودة إذا قال الشاعر (الضحى تضحيات....)، والتركيب الجديد يتضمن قوة الشهيد، فيصبح قادراً على منازلة قوى الظلام وقهرها، لأنّ الضحى أصبح صرحاً من صروح الشهيد نفسه، ولم يكن مستقلاً عنه.

(٣٨٠) ب ٣: ٢٧٢.

(٣٨١) م ن: ٢٩٦.

وهنا لابدّ من أن ينوّه الباحث إلى أنّ التركيب المفترض في الصورة المستوحاة، هو ما رغب الشاعر في قوله، لأنّه أراد أن يقول: الضحى موزون بالشهادة، ولكنّ شيئاً ما قد منعه من ذلك، ودليلنا على هذا هو أنّ الصورة البديلة أو المقترحة قد وردت عند الشاعر في مكان آخر، إذ يقول^(٣٨٢):

ليس يأتي النصر باستسلامكم بالدماء يورق زيتون السلام

ثالثاً: الكناية:

المراد بالكناية ((أنّ يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه))^(٣٨٣). ويمكن تأثير الكناية في طريقة إثبات المعنى، التي تثير تأمل المتلقي لمعرفة المقصود بالكناية، فإذا تخطى سلسلة الوسائط كان المعنى أقوى تأثيراً.

وتأتي الكناية معبرة عن المعاني الكلية وذلك في انموذج الشهادة، التي يظلّ عالمها غير متعيّن أو مدرك عن طريق التجربة، لذا يعدّ التعبير عنه بالصورة الكنائية الموحية من مهمات الفن الأصيل، الذي يبتكر فيه الشاعر عوالم جديدة عن طريق استثمار طاقات اللغة، لجعلها قادرة على نقل الأفكار والأحاسيس بشكل مؤثر، عندما تتجسد الدلالة المطلوبة بصيغتها المتفردة الملموسة، القادرة على نقل خبرة جديدة إلى المتلقي تفيد في فهم الحياة ومواقفها بعمق^(٣٨٤). ومن الصور الكنائية ما جاء معبراً عن موقف انتقادي للشاعر، لأنّها تتضمن دلالات بلاغية خاصة، ويظهر ذلك في قوله^(٣٨٥):

ومدح أنّه من طهر دعوته طه وفي دمه يجري أبو لهب
تبّت يده فائداً سوف نرجمه ونبتل الحبل عن حمالة الحطب

لقد وظف الشاعر سورة المسد، توظيفاً فنياً، فأصبحت الأعلام المذكورة في الآيات الكريمات (أبو لهب، وامرأته)، كنايةات تشير إلى أشخاص غير المعنيين في الآية الكريمة، بمعنى أنّ الشاعر حولها إلى رموز تحمل الدلالات الأصلية مضافاً لها ما توحى من دلالات جديدة. فضلاً عن فائدة التكتّم التي تقى الشاعر من أن يتعرض لمخاطر التصريح في حال كون المعرض به ذا سلطة أو سطوة.

وقد صورّ الشاعر عمق حبه لوطنه الكبير (الوطن العربي) المجزأ، بأن رمز إلى كل جزء له

(٣٨٢) ب ٣ : ٢٨٦.

(٣٨٣) انظر: دلائل الإعجاز: ٥٧.

(٣٨٤) انظر: الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي: ١٦٣.

(٣٨٥) ب ٣ : ٢٢٨.

بالمرأة الفاتنة، التي يحسها الشاعر في قلبه كيانا واحدا، يقول الشاعر^(٣٨٦):

حبيبتى انشطرت عشرين فاتنة لكنها لن ولم في القلب تنشطر
يشدني نحوها إني بلا يدها أعمى الجذور ولم أحسب من الشجر
وكلما لمست نفسي جدائلها تأتي النجوم تهنيئي على الظفر

نلاحظ كثافة الكنايات في هذه الأبيات التي عبّر فيها الشاعر عن المعاني العميقة بعدوله عن الألفاظ المباشرة في التعبير إلى مجاوراتها الموحية، فكناية (أعمى الجذور) كناية عن السير بلا هدى أو بلا نور كالأعمى الذي يتحرك بلا دليل، وربما أراد الشاعر معنى أعمق من هذا المعنى إذ توحى هذه الكناية بالمسير على هدى العاطفة من دون العقل، وتكون هنا فكرة الوحدة هي العقل بعينه الذي يضيء السبيل بين يدي الحركة لتصل إلى هدف سام.

وقد تقل قرائن الكناية وتتعدد وسائطها حتى تبلغ منزلة الإشارة التي وصفها ابن رشيق^(٤٥٦ هـ) بأنها ((من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة، تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاظق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار، وتلويح يعرف مجملا، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه))^(٣٨٧). ومن ذلك ما أوحى به (لمسة النفس لظفيرة الحبيبة؛ المرأة - الوطن) التي تولّد نشوة صوفية موصوفة بالنصر الذي تغتبطه النجوم، وقد تبلغ الإشارة حالا من الخفاء حتى تتحوّل إلى رمز فني.

رابعاً: الرمز الفني:

يكشف الفنان وهو على شفا معاناة التعبير، عن أنه ليس حاملاً لرسالة حسب، بل لديه الرغبة - أيضاً - في التأثير في جمهوره، عن طريق ترجمة المشاعر والأحاسيس إلى اهتمام بالمعالجة الجمالية، التي هي وسيلة الفنان لإثارة الانفعالات في الآخرين^(٣٨٨)، فينقلهم إلى ميدان الروح، بسبب الإثارة العاطفية غير الاعتيادية، سواء كان هناك علاقة بين العمل الأدبي ومجموعة القيم الراسخة في السلوك أم لم تكن ثمة علاقة بينهما^(٣٨٩)، وتلك إحدى غايات الفن.

والرمز الفني: Symbol إشارة لا تقف عند حدود ما ترمز إليه من أشياء، لكنها شيء له وجوده المستقل، ينتج عن تحويل العلاقة اللفظية Verbal sign إلى كيان ذي قوى متوافقة ومتنافرة

^(٣٨٦) ب ٣: ٢٥٥.

^(٣٨٧) العمدة: ٣٠٢/١.

^(٣٨٨) انظر: خمسة مداخل للنقد الأدبي، ديلبريس وسكوت، ترجمة وتقديم وتعليق: د. عناد غزوان اسماعيل وجعفر

صادق الخليلي، دار الرشيد للنشر، سلسلة الكتب المترجمة (٩٦٠) لسنة ١٩٨١م: ٩١.

^(٣٨٩) انظر: الأدب وفنونه: ٢٦.

معاً^(٣٩٠)، ووظيفة الرمز برأي جان موريس (Jean Moreas) هي إلباس الفكرة (المثال) شكلاً محسوساً، وهذا الشكل لن يكون هدف الفكرة نفسها، ولكن يظل خاضعاً لها، في الوقت الذي يستعمل للتعبير عنها^(٣٩١). فالرمز إذن توسيع للمجاز والاستعارة والكنائية والمعنى والمتضمن...^(٣٩٢)، وذلك أمر يجعله لا يتجسد بمعالمه الموحية إلا في سياق يتيح له أن يتحول إلى طبيعة منقطعة ليس بينه وبين الشيء المادي المققطع منه من علاقة إلا بالنتائج^(٣٩٣).

هذا ما نلاحظه عند البرقعاي في قصيدته الرمزية التي استعمل فيها رمزاً لغوياً هو (الوردة الحمراء)، الذي يشير إلى شيء مادي، وأخذ يجرّد هذا الدال شيئاً فشيئاً في السياق حتى أصبح إشارة حرّة موحية بمداليل تختلف اختلافاً كبيراً يلغي أي شبه بين الدال والمدلول، إلا تشابه الوقع على النفس، وتلك قرينة خفية تختلف باختلاف المتلقي، يقول الشاعر^(٣٩٤):

تفتحت وردة في الحقل حمراء	كأنها جمرة صلى لها الماء
دنوت أوقد أشواقى بمنظرها	وللصبابات في عينيّ إيماء
أسئل عمريّ من أوجاع خبيته	أسقي همومي، هموم الحبّ خضراء
دنوت منها فما استنشقت من فمها	زهو الورود إذا هزته أنداء
ما جمر الشوق فيها العطر ما اشتعلت	فيها على ضفة ينبوع أهواء
أخبأت عطرها عني لموسمها	أم أنها رغم عرس الخصب بلهاء؟
لو أنها ضمّخت لحنى لأرفدها	نهر تموج به الأحلام معطاء
خرجت من حقلها ضيعت أغنيتي	كأنني آدم أغوته حواء

هنا يسأل القارئ، هل تُوقد (الوردة) الحقيقية الاشواق بمنظرها؟، ألهما فم؟، وإذا كان لها فم على سبيل الاستعارة، فلم كان غائب العطر؟. وتزيد حيرة القارئ في تعيين الدلالة، أسئلة الشاعر عن سبب غياب العطر، أهو مخبوء لموسم معين؟. وإذا كان وقت التفتح غير ملائم لتضوّع العطر، فما سرّ التفتح؟. أيدل هذا على بلاهتها، أم ماذا؟!. والمهم من تلك الأسئلة هو محاولة تجميع خيوط التحولات فسي الدال (الوردة الحمراء)، وصلاً إلى بعض ما يوحى به، لكن التحولات الواردة في الابيات - إلا البيت

^(٣٩٠) انظر: أدبيات المصطلحات الحديثة: ٧٠.

^(٣٩١) انظر: الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، أمية حمدان، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة دراسات (٢٦٧)، ١٩٨١م: ٢٥.

^(٣٩٢) النقد التطبيقي التحليلي: ٣٣.

^(٣٩٣) انظر: الرمزية والأدب العربي الحديث، انطوان غطاس كرم، دار الكشاف بيروت، ١٩٦٩م: ٩.

^(٣٩٤) ب ٣: ٢١٣.

الأخير - لا تضیی السبیل إلى اقتناص الدلالة الرمزية، بمقدار ما أضاءها البيت الاخير، الذي يعتمد هو أيضاً على قصة آدم الرمزية غير متعينة الدلالة. ولعل أقرب تأویل یلائم النص الشعري، هو أنّ (الوردة الحمراء) تدلّ على فكرة، أو رغبة، أو أمنية لا تتحقق إلا بتنازل الإنسان عن حريته، وإنّ أي محاولة لاسترداد تلك الحرية ستؤدي إلى خسران هذه الرغبة، أو الأمنية، أو (الأغنية)، كما عبّر عنها الشاعر. وهكذا نجد الرمز الفني لا یمت بصلة قریبى إلى الشيء المقطّع من الواقع، بعد تحوّل رمزه اللغوي إلى إشارة حرة لا تمثّل إلا ذاتها. ونلاحظ ذلك - ايضاً - في قول الشاعر^(٣٩٥):

كلّ الشمس التي في غير تربتنا غريبة الطبع فيها الضوء مشلول
يا شمس ما لوّنت خديك داجية ومن دمائي على خديك منديل

نلاحظ ليس هناك علاقة بين الشمسین؛ (شمسنا، والشمس الأخرى)، والشمس الحقيقية، وعلى هذا یمكن تأویل الدلالة بأنها تشير إلى الحضارة، أو إلى القيم الإسلامية، أو إلى الرسالة الإنسانية، أو إلى إرادة الخير... إلى ما إليها من الدلالات.

(ب). الصورة الحسية:

نقصد بالصور الحسيّة، الصورة التي تسهم في تأليفها الحواس الخمس من خلال عملية الإدراك^(٣٩٦)، إذ تدخل الحواس الخمس (البصر، السمع، والشم، واللمس، والذوق) في الخصائص الجوهرية للعملية الإبداعية لتجسيد التجربة الشعرية^(٣٩٧)، وتساعد الخيال في تكوين الصورة، وعلى هذا الأساس یمكن تقسيم الصور الحسية على النحو الآتي:

أولاً: الصورة البصرية: تعدّ الصور البصرية أكثر الصور توظيفاً عند الشعراء، لأنّ البصر أكثر الحواس استقبالاً للصور، وأكثر إسهاماً في بنائها، اعتماداً على الخيال البصري، إن صحّ التعبير، لذا یكون لفظ (الضوء) وما یصل به كالبرق، والشهب وغيرها من ألفاظ، داخله في نسج الصورة البصرية، ویظهر ذلك في قول الشاعر^(٣٩٨):

(٣٩٥) ب ٣: ١٧٦.

(٣٩٦) الإدراك: عملية تفسير المثيرات الحسية وصياغتها في صور یمكن فهمها بإضافة معنى خاصاً لها، فنحن لا نرى أو نسمع منبهات حسية بصرية أو سمعية، بل نرى أشياءً وأحداثاً ونسمع أصواتاً لكانات. انظر: علم النفس الفني، د. أبو طالب محمد سعيد، وزارة التعليم العالي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة (١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م): ٢٠٨.

(٣٩٧) انظر: الإبداع الفني، د. محمد عزيز نظمي سالم، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والتوزيع بالإسكندرية، ١٩٨٥ م: ١٧.

(٣٩٨) ب ٣: ٢١٥.

غير أن المال في قبضتها وبريق المال يغري العملاء
يا بريق المال كم طاغية فيك أغرى الناس وامتنصّ الدماء

أما تمييز المستقيم من المعوج، وإن اشتركت في إدراكه حاستا اللمس والبصر، إلا أن البصر أكثر استعمالاً في تمييز الأشياء المستقيمة دفعة واحدة عن بعد، لذا ركز الشاعر على الصورة البصرية في هذا الشأن، وأضاف صفة النور، المهمة في تكوينها وتقريبها إلى دائرة المعقول. يقول الشاعر^(٣٩٩):

رسمت للناس نهجا نيرا لا يرى فيه المجدون التواء

ويعتمد الشاعر على الإدراك البصري، لتجسيد طريق الشهادة، إلى تكوين صورة للدم المتصل بصفات النور والحرارة والتفجر، يقول الشاعر^(٤٠٠):

فشعّي بشمس من دم متلهّب ترينا طريق الموت أجدى وأرحبا
فإنّ دم الأحرار بركان نقمة إذا ثار لم يترك لنيما مخربا

نلاحظ بروز الصورة البصرية، فصورة الشمس، والالتهاب المبالغ فيه، لأنه جاء بالصيغة المبالغة فيها (تفعّل)، فهو متلهّب، وليس لاهب، كلّ هذا الحشد من الصور البصرية قد اتصل بصورة الدم لتسهم في النهاية بجعلها رمزا مؤثرا يعزز قيم الشهادة، فهي نور يضيء طريق التضحية ليرينا جدواه ورحابته، وإن كان يصبّ النقمة على الأعداء.

وتظهر الصورة البصرية بكثافة لجعل صورة (حقل السنا) مدركة بكلّ أبعادها الروحية، لذا ركز الشاعر على عنصر الضوء الذي تشير إليه

المفردات مثل: (الشمس، الإشراق، الكواكب، الملتهّب) يقول الشاعر^(٤٠١):

هذي حقول السنا يا شمسنا فانسكي بالأمنيات على أيامنا القشب
كلّ انتصاراتنا في الأفق مشرقة مثل الكواكب رغم الدهر لم تغب
لو غامر الليل في إطفاء بهجتها تمزّقت رئة الظلماء بالشهب

ثانياً: الصورة السمعية: هي التي تسهم حاسة السمع في تأليفها وإدراكها، بالتركيز على عنصر

^(٣٩٩) م: ٢١٥.

^(٤٠٠) م: ٢٢٢، ٢٢٣.

^(٤٠١) ب: ٣، ٢٢٤.

الصوت وما يتصل به من أشياء، بوصفه المادة الأولية لإدراك ما وراء الصوت من موحيات، يقول الشاعر^(٤٠٢):

وأقفرت المساجد حيث ظلت ماذنّها مكبلة الأذان
حراب الاحتلال تظلّ تهذي وتلغو النار في سمع الزمان
ولكن في قرى الزيتون هبت طيوف النصر تعصف بالهوان
وكذلك قول الشاعر^(٤٠٣):

عرس السنابل في الشطآن منتصبٌ فموكب العطر لا يخشى من العطب
رماننا أورقت بالعزّ فأتلقت وحملت خيلنا للسادة النجب

فر(الحممة) صوت معروف، وتعلقه بصورة (السادة النجب) يسبغ عليه دلالة روحية توحى بحنين الخيل لأمجاد البطولة والفروسية. أمّا عرس السنابل فصورة غامضة، لذا عمد الشاعر إلى غرس تأثيرها بتكرار حروف الصفيّر (السين والصاد) في لفظ (عرس، السنابل، النصر)، وتلك الأصوات لغوية تدرك بالسمع فتؤلف نغمًا عميق التأثير، وإن كان غامض الدلالة.

ومن أساليب الإيحاء بالصورة السمعية استعمال أسلوب النداء بحرف النداء (يا)، لما فيه من مدّ يستعمل لنداء البعيد، كالنائم والساهي^(٤٠٤)، وكذلك الحرف (يا) المتصل بالمنادى المبهم (أي) المتصل بـ(هاء) التنبيه^(٤٠٥)، فضلاً عن استعمال الصيغ الموحية بالتصويّت العالي مثل (الله أكبر)، ويظهر ذلك في قول الشاعر^(٤٠٦):

الله أكبر إنّ الشّرك مندرجٌ وإنّ تنفّس في أعصابه هبلٌ
يا أيّها القدر الجاثي بأخيلتي أنا الذي عند جرف الموت ما أزلُ
يا أمّتي هذه بغداد صابرة ومن مواسمها لم تنطفئ المثلُ

استعمل الشاعر صيغة (الله أكبر) بما توحى من دلالات الخشوع وإظهار قوة النفس في مجابهة الأقدار والنوائب، ويرافق هذه الصيغة ما توحى به لفظة (المآذن)، وكذلك (التلبية) وغيرها، لتعميق المعنى

^(٤٠٢) م.ن: ٢٩٩.

^(٤٠٣) م.ن: ٢٢٤.

^(٤٠٤) انظر: شرح بن عقيل، بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي الهمداني المصري (ت ٦٩٧-٧٦٩هـ)، على ألفية ابن مالك (ت ٦٠٠-٦٧٢هـ)، محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر (١٣٨٥هـ - ١٩٦٥م)، ط ١٤، ٢٢٥/٢.

^(٤٠٥) يعذّ النحويون (الهاء) المتصلة بـ(أي) زائدة، انظر: شرح ابن عقيل: ٢٦٩/٢.

^(٤٠٦) ب ٣: ٢٧١.

الذي يريد غرسه الشاعر في نفس المتلقي، وذلك في قوله^(٤٠٧):

وصوتي مآذن ما طأطأت مصابيحها للذجى المظلم
تعيش بقلبي صلاة السيوف وتلبية الصارم المحرم

.....

وحمة النور من أمة ترش الغياهب بالأنجم

ومن الملاحظ في هذا النص أنّ الشاعر استثمر طاقات حاستين مهمتين؛ البصر والسمع، فضلاً عن استثمار طاقات اللغة الصوتية، ولا سيما تكرار حروف الصفيـر (الصاد والسين)، لتقوية الإيحاء بالصورة السمعية، التي يظهر تأثيرها قوياً إذا تكشفت في حيز البيت أو البيتين، كما في قول الشاعر^(٤٠٨):

وعويل الأحلام يملأ سمعي صخباً لا أحسّ فيه اتجاهها

وقد يكون الموضوع متصلاً اتصالاً مباشراً بالصوت، لتميـّز هذا الموضوع به، كما هو الحال في لفظة (البلبل)، أو في الآلات الموسيقية، يقول الشاعر^(٤٠٩):

يا بلبل الروض المغني غنّ على الأغصان غنّ
نغمات صوتك في الصفيـر رهمى لها بالدمع جفني

^(٤٠٧) م.ن: ٢٨٧.

^(٤٠٨) م.ن: ٣٠٠.

^(٤٠٩) م.ن: ٢٩٦.

وكذلك قول الشاعر^(٤١٠):

لا يورق اللحن إلا حين يهمسه عودٌ تعذب في إحساسه العذب
يهفو الخليلُ إلى أوزان نغمته ويشرب له إسحاق من طرب

ثالثاً: الصورة الشميّة: وهي التي تسهم في تأليفها وإدراكها حاسة الشم، وقد أسهمت الألفاظ التي تدل على الإدراك الشمّي في شعر البرقعاء في إسباغ الروائح الزكية على الأتربة المقدسة ودماء الشهداء، والناذرين أنفسهم للتضحية والفداء، ويظهر ذلك في قول الشاعر^(٤١١):

بلادي في قلبي هواك جداولُ وجرحك في صدري سموخُ مقاتلُ
على كلّ شبرٍ من ترابك قصة معطرة ينمو عليها مناضلُ
وكذلك قوله^(٤١٢):

يا حقول الورد لا يخبو الشذا من خدود الورد والشوق احتوانا
وقوله^(٤١٣):

تعطرت بشذا البارود عاطفتي وأنت في حقلها المشبوب مشغولُ
وقد اتصلت المفردات التي تثير حاسة الشم، بالذكر الطيب، سواء أكان الذكر متصلاً بالأحداث الروحية الكبيرة في الماضي، أم متصلاً بالأمني والآمال السامية. ويظهر ذلك في مولود الرسول: يقول الشاعر^(٤١٤):

بطحاء مكة مهد النور يغمرها عطر النبوة حتى فاضت السبلُ
وتشرب بطولات لطلعتة والأمنيات بعطر الوحي تغسلُ

وكذلك تتصل الصورة الشميّة بالأمني السامية، يقول الشاعر^(٤١٥):

ألمي أن يفز في كلّ حقلٍ نسغ صاعد وجذرُ أصيلُ
ودمي ضمخ المسافات عطراً يتغنى على شذاه الدليلُ
أنا ما زلت من ربيع هوا ي جراح وهجها في حياتكم قنديلُ

وقد توظف الصورة الشميّة لتجسيد العواطف السامية، مثل عاطفة الحنين إلى الوطن، لأنّ حاسة

^(٤١٠) ب: ٣: ٢٢٥.

^(٤١١) م: ٢٧٢.

^(٤١٢) م: ٢٩١.

^(٤١٣) م: ٢٧٦.

^(٤١٤) م: ٢٧٥.

^(٤١٥) م: ٢٧٣.

الشم بطبيعتها - تتصل بالأشياء عن بعد، كما في حاسة البصر، وإن كان مدى إدراك الأولى أقل بكثير من إدراك حاسة البصر، لذا تكون الصور الشميّة معبّرة عن الشوق، ويظهر ذلك في قول الشاعر^(٤١٦):

وأنا هنا والى الغري يهزني ظمأ العطور بلهفة المستاف

وقد تتجسد الذكريات بالصورة الشميّة، وتستعمل لتركيز فكرة بقاء الميت بين أقرانه بعد وفاته من خلال إقامة علاقة لغوية جديدة بين الألفاظ، لتصوير رؤية الشاعر الخاصة بهذا الشأن، لأنّ الصورة خلق جديد لعلاقات جديدة بطريقة تعبيرية جديدة، وهكذا ينضمّ (المعلم) المرثي إلى قافلة الأجداد الخالدين في التاريخ، يقول الشاعر^(٤١٧):

أذكراك هذي تفوح العبير ندياً يذوّع في المجمع
بلى هي ذكراك يا من سريت على نهج آبائك الاسطع

ومن الملاحظ الصورة الشميّة لا تبسط نفسها على مساحة كبيرة في النص، إذ نجدها تنحصر في البيت أو البيتين، وأنّ نسبتها أقل من الصور البصرية والسمعية، وذلك يتفق مع مساحة إدراك كل حاسة من الحواس الثلاث.

رابعاً: الصور الذوقية واللمسية: نتوقع مما تقدم أنّ مجيء الصور الذوقية واللمسية يكون أقل نسبة من الصور المدركة بالحواس الأخرى، لأنّ الحاستين تتعاملان مع الأشياء بالتلامس حسب، لذا تكون صورهما محدودة، ومن ذلك قول الشاعر^(٤١٨):

وضريح حيدرة المقدّس منبع يجري بفيض النور للطواف
يا فن طأطء من علاك فما هنا نهج البلاغة كالنمير الصافي
وأنا هنا والبعد يضرّم يقظة فتؤوب رياء بالولاء الضافي
وعليه تزدحم القلوب صواديأ بمشاعر تفتتات بالأطيفاف

فصورة (الارتواء) صورة ذوقية حسية أوصلها الشاعر بدلالة معنوية حين علّق فعل الارتواء بصورة معنوية روحية (الولاء)، فحدثت صورة التداخل بين الذات والموضوع مجسّدة بهيأتها المادية كفعل شرب الماء. ويعدّ نفي الطعم من الصور الذوقية، لأنّ عملية التذوق حاصلة فيه، لكنّ نتيجة الذوق كانت معدومة، ويظهر ذلك في قول الشاعر^(٤١٩):

^(٤١٦) ب ٣: ٢٦٦.

^(٤١٧) م: ٢٦٣.

^(٤١٨) م: ٢٦٥.

^(٤١٩) ب ٣: ٢٨٢.

وارجع لا روضي تميم غصونه ولا حقل أشواقي سنابله تنمو
وكلّ امرئ يكبو على يأس جرحه يحسّ بأنّ العمر ليس له طعم

وإسناد الطعم إلى (العمر) يولد صورة استعارية يؤكد نفيها حال اليأس، وغياب الأمل ونفي القدرة على تحقيق الذات.

أما الصورة للمسية فإنّها لا تقتصر على اللمس باليد فقط، وإن كانت اليد من الأعضاء اللمسيّة الحساسة بخلقتها، ولا سيما أناملها، يقول الشاعر (٤٢٠):

قيثار روعي عند شهقات المدى خدرت عليه أنامل العزّاف
واللمس بالجسد يولّد صوراً لمسية أيضاً، كما في قول الشاعر (٤٢١):

أصدرك أم نبعة الكوثر تعوم به فُكر العبّقري
خلعت وقاري بظلّ الهوى لأسبح في موجه المُسكر

نلاحظ المبالغة في تجسيد الصور اللمسية في انتقاء مفرد (أسبح) التي تستحضر صورة غزارة الماء وحرية الحركة، فضلاً عن الإيحاء بمشاركة جميع نواحي الجسد في اللمس، وبهذا أوحى هذه الصورة بحصول أكبر لذة مستطاعة، لا تستطيع تصويرها الألفاظ المباشرة العامة مثل: أكبر، وأعظم.

خامساً: اختلاط الصور: من ضروب الصور الحسيّة ما تولده حاسة معيّنة حين تنوب حاسة مكان أخرى للقيام بوظيفتها، وتسمى هذه النيابة بـ (تراسل الحواس) (٤٢٢) Association فتنتج صوراً مؤثرة مثل: (شرب اللون) أو (شرب نور العلم) و (زغردة الشذا)، وذلك في قول الشاعر (٤٢٣):

لون الطباشير يذكي من تطلّعهم تكاد تشربه من شوقها المقلّ
وقوله (٤٢٤):

اقرأ ورحنا بنور العلم نجعله مناهلاً للورى من فيضه نهلوا

(٤٢٠) م.ن: ٢٦٥.

(٤٢١) م.ن: ٢٥٨.

(٤٢٢) تراسل الحواس: ((تعبير يدلّ على المدرك الحسي، أو يصف المدرك الحسي الخاص بحاسة معينة، بلغة حاسة أخرى، مثل إدراك أو وصف الصوت كونه مخملياً أو دافئاً أو ثقيلاً...)). معجم مصطلحات الأدب: ٥٥٥، ٥٥٦.

(٤٢٣) ب ٣: ٢٧٤.

(٤٢٤) ب ٣: ٢٧٥.

وقوله^(٤٢٥):

وكيف تزغرد رشاشة بأهزوجة للشذا تنتمي

فشرب (لون الطباشير) صورة نشأت من إنابة حاسة الذوق عن حاسة البصر، وكذلك (شرب نور العلم)، أمّا انتماء الزغردة للشذا، فصورة نابت فيها حاسة الشم عن حاسة الصوت، وقد نابت حاسة اللمس عن السمع في قول الشاعر^(٤٢٦):

فانظري وقدة روعي والمسي نبضات الحب في اللحن المرّ

أمّا إذا جاءت الصورة بهيأة استعارة تجمع بين حقول دلالية متنافرة، فلا مفرّ للحاستين من الاشتراك في إدراكها، لأنّ الاستعارة تصهر المتنافرات وتجعلها شيئاً واحداً، وذلك يظهر في استعارة (اللحن الخضر)، يقول الشاعر^(٤٢٧):

ففي شواطئه المعطاء أنديّة خضر اللحن بأعراس من الأدب

الفصل الثاني

^(٤٢٥) م.ن: ٢٨٧.

^(٤٢٦) م.ن: ٢٩٤.

^(٤٢٧) م.ن: ٢٢٧.

بناء المعنى الشعري

١. بناء المعنى الشعري في المفردة.

٢. بناء المعنى الشعري في الجملة.

٣. مدخل:

تطرق قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) إلى جملة أساليب تفيد في تحقيق المغزى من الغرض الشعري، منها ما اصطلح عليه بـ (صحة التقسيم)^(٤٢٨)، ويريد به استيفاء الشاعر لما علق عليه ذهن المتلقي من أخبار تهياً لتلقيها فتوقع مجيئها كاملة، والا سيظل متطلعا وقد اصابته خيبة أمل، إذا قطع عنه الشاعر ما أثار فيه من توقع دلالي.

ومن الاصطلاحات الأخرى التي ذكرها قدامة وتفيد في تحقيق هذا الغرض (صحة المقابل)^(٤٢٩)، و (صحة التفسير)^(٤٣٠)، و (اللتيميم)^(٤٣١)، و (المبالغة)^(٤٣٢)، و (التكافؤ)^(٤٣٣)، و (الالتفات)^(٤٣٤)، وكلها مصطلحات تفيد مفاهيمها وأمثلتها في توفية رغبة توقع المتلقي للمعاني. وقد قال أن ما ذكره من أساليب

(٤٢٨) انظر: نقد الشعر لأبي الفرج قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة (١٣٩٨هـ - ١٩٨٧م)، ط ١: ١٣٩.

(٤٢٩) صحة المقابلة: ((هو أن يصنع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض والمخالفة، فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصحة، أو يشترط شروطا ويعدد أحوالا في احد المعنيين، فيجب أن يأتي في ما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده، وفي ما يخالفه بضد ذلك)) م.ن: ١٤١.

(٤٣٠) صحة التفسير: ((هو أن يصنع الشاعر معاني يريد أن يذكر احوالها في شعره الذي يصنعه، فإذا ذكرها أتى بها من غير أن يخالف معنى ما أتى به منها، ولا يزيد أو ينقص)) م.ن: ١٤٢.

(٤٣١) التتيميم: ((هو أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته، وتكتمل معها جودته شيئا الا أتى به)) م.ن: ١٤٤.

(٤٣٢) المبالغة: ((هي أن يذكر الشاعر حالا من الأحوال في شعره لو وقف عليها لأجزأه ذلك الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال ما يكون في ما قصده)) م.ن: ١٤٦.

(٤٣٣) التكافؤ: ((هو أن يصف الشاعر شيئا أو يذمه ويتكلم فيه، أي معنى كان، فيأتي بمعنيين متكافئين... أي متقابلين؛ إما من جهة المصادرة أو السلب والإيجاب أو غيرهما من أقسام التقابل)) م.ن: ١٤٧، ١٤٨.

(٤٣٤) الالتفات: ((هو أن يكون الشاعر أخذاً في معنى، فكانته يعترضه؛ إما شك فيه، أو ظن بأن راداً يرد عليه قوله، أو سائلاً يسأله عن سببه، فيعود راجعاً إلى ما قدمه، فإما أن يذكر سببه، أو يحلّ الشك فيه)) م.ن: ١٥٠.

كانت ((مثالا لغيره واعتبارا في ما لم نذكره))^(٤٣٥)، وقد أكد ابن الأثير^(٤٣٦) (ت ٦٣٧هـ) ما ذهب إليه قدامة. وقد يطول المقام إذا أردنا استقصاء اصطلاحات النقاد العرب وتطورها، إذ لا حاجة لبسط التنظير في هذا الشأن مادام المقصود منها مفهوما، لكن يجدر بنا أن نتوقف على ما تحققه القوافي في تلبية توقع المتلقي، الذي اصطلح عليه ابن الأثير اصطلاح (الارصاد)^(٤٣٧).

هنا يتبين أن المصطلحات المتقدمة تشير إلى أساليب مختلفة، وهي تشير إلى تحقيق ظاهرة واحدة هي ظاهرة بناء المعنى الشعري، بما يتفق وإيفاء رغبة المتلقي بما يتوقعه من معانٍ منتظرة. لكن ماذا لو تهيا المتلقي لتلقي مزيد من المعاني، ولم يأت المتكلم بما توقع، بل جاء بما لم يتوقعه أبدا؟، الجواب: إنه سيصاب بخيبة أمل إذا كان كسر التوقع لم يأت لأسباب فنية، لكن إذا جاء كسر التوقع لأسباب فنية مقصودة من المتكلم، فأن ذلك سيثير إعجابه ودهشته، ويصبح ما جاء من المعاني الجديدة بارزا ومؤثرا تأثيرا كبيرا، وباعثا على التأمل والسؤال. ومثال ذلك قوله تعالى: (وبشر المنافقين...) ^(٤٣٨)، عند من يرى أن البشارة لا تكون إلا في مواقف الخير.

والمهم هو أن نفي التوقع إذا جاء لأغراض بلاغية فإنه يعدّ ضربا من التوقع السلبي، الذي يمكن إضافته إلى التوقع الدلالي الذي رصده النقاد العرب القدامى، لتكتمل هذه الظاهرة القائمة على أساس بناء المعنى الشعري، الذي يمكن تعريفه على النحو الآتي:

بناء المعنى الشعري: هو بناء دلالي ينتج من تتابع تأثير الصور المتشابهة الوقع على المتلقي فتتهيئ ذهنه لتلقي تتابع جديد مشابه يفيد في نمو الصورة وزيادة تأثيرها. وينقسم هذا التوقع ومثيره (بناء المعنى)، على قسمين؛ الأول: البناء الدلالي المتوقع (الكمي)، الذي يأتي مواكبا لما يُتوقع، ويكمن جماله في نمو المعنى نمو متدرجا، وهو أساس، والثاني: البناء الدلالي غير المتوقع (الكيفي)، ولا يحصل هذا البناء من دون وجود الأول. وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أن الحدود الصارمة بين التقسيمين غير واردة على مستوى التطبيق، لوجود تداخل بينهما، لذا يكون التقسيم

^(٤٣٥) م.ن: ١٣٩.

^(٤٣٦) انظر مثلا مصطلح (التناسب بين المعاني)، و(مقابلة الجملة بالجملة) في: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تأليف: أبي الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن عبد الكريم المعروف بابن الأثير الموصل (ت ٦٣٧هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت (١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م): ١٥١/١ و ٢٨٤/٢.

^(٤٣٧) الارصاد: ((أن يبني الشاعر البيت في شعره على قافية قد ارصدها له: أي اعدّها في نفسه، فإذا أنشد صدر البيت عرف ما يأتي به في قافيته))، وقال ابن الأثير إنه جاء ((في الكلام المنشور كما في الشعر؛ فمن ذلك قوله تعالى: (وما كان الناس إلا أمة واحدة فاختلّفوا ولولا كلمة سبقت من ربك لقضى بينهم فيما فيه يختلفون)) [سورة يونس: ١٩]، فإذا وقف السامع على قوله تعالى: (لقضى بينهم فيما فيه)، عرف أن بعده (يختلفون)، لما تقدم من الدلالة عليه)). المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ٣٢٩.

^(٤٣٨) سورة النساء: ١٣٨.

إجرائياً لأغراض البحث.

١- بناء المعنى الشعري على مستوى المفردة:

يقصد بالمفردة: التأليف الذي يشير الى حادثة ذهنية مفردة عن طريق الاسناد، ويحدث هذا البناء بين المفردات المتلازمة، التي تؤلف تركيباً يشير إلى، أو يوحي بشيء واحد، ومثاله: المضاف والمضاف إليه، والصفة والموصوف، أو ما يمكن تحويل صورته النحوية إلى صورة بلاغية تشير إلى مفرد، كما في قولنا: (نَهَضَ الصبح)، إذ يمكن تأويلها بصورة الاضافة: (نهوض الصبح)، وهو ما يرتسم في الذهن فعلاً، بوصفه صورة تشير الى حادثة مفردة. ويأتي هذا البناء على ضربين هما:

أ. **بناء معنى المفردة المتوقع:** ويحدث في الإضافة، بين مفردتين تشيران الى شيئين متناسبين في الواقع، ويؤلف هذا الضرب أكثر الإضافات في الكلام الاعتيادي، الذي يظهر في الشعر أيضاً، كما هو الحال في قول الشاعر^(٤٣٩):

صباحات بغداد ما أطفئت وأيامنا الغر لم تعدم
عيون البنادق عند المها وجسر الرصافة في معصم

وقوله^(٤٤٠):

يا رياح الشر هبّي واعصفي لم تدكي جبل الصبر مصانا

فقول الشاعر: (صباحات بغداد) و(جسر الرصافة) و(رياح الشر)، تولد بناء متوقعاً للمعنى، إذ أضيفت المفردات المذكورة إلى مألوف، في حين تؤدي إضافة المفردة إلى - ما هو غريب عليها بعض الشيء - بناءً متوقعاً، لكنه أشد تأثيراً من الأول، لنمو المعنى فيه سريعاً، إذ تكون صورته غريبة على المتلقي بعض الشيء. وأمثلة ذلك ما يظهر جلياً في التراكيب الاستعارية غير الغريبة، لأنّ الاستعارة مبنية - في حقيقتها - على دمج المتباينات من حقول دلالية مختلفة، كما في (أنّة الأهوال) و(جبل الهم) يقول الشاعر^(٤٤١):

أبني فلا أنّة الأهوال توجعني ولا الذي بهم من همهم جبل

فقوله: (أنّة الأهوال) تركيب تكوّن من إقامة علاقة بين مفردة وأخرى ليس غريبة غرابية كبيرة، لوجود وجه شبه كبير بين الأنين والهول مستمد من التجربة، أو مما ألفه المتلقي من الصور الموروثة، من تشبيهات، مثل تشبيهه: الهمّ والصبر بـ(الجبل)، لثقل كلا الطرفين

^(٤٣٩) ب: ٣: ٢٨٨.

^(٤٤٠) م: ٢٩٠.

^(٤٤١) م: ١٧١.

وعظمهما.

أما المعنى الذي ينشأ من تركيب الصفة والموصوف، فإنه يشبه المعنى المركب بالإضافة، إذ يسهم في توليد التوقع، إذا كان الوصف مستعاراً من الصفات الواقعية المدركة حسياً، أو من التي ألفها المتلقي بوصفها تراكيب لغوية موروثة كثر استعمالها، كما هو الحال في (الزنود السمر)، وذلك يظهر في قول الشاعر^(٤٤٢):

لا، فالرمال التي غدت مروءتنا صباحها بالزنود السمر يلتهب

فالملاحظ في وصف الزنود بـ(السمر) هو وصف حسي مألوف لدى العربي، لذا يكون وقع المعنى في التركيب قليلاً، في حين إذا وصف الموصوف بالصفات المعنوية، يكون تأثير المعنى أقوى، وإن لم يبلغ مستوى بناء المعنى الكيفي، كما في وصف الأجساد بصفة (الرزانة)، ووصف الأكباد بـ(الشغاف)، وذلك يظهر في قول الشاعر^(٤٤٣):

بنيناه بأكبادٍ شغافٍ وأجسادٍ مولّهةٍ رزان

وقد يحدث بناء المعنى المتوقع، حين تحدث فجوة بين الموصوف وصفته المألوفة، كما في (الوردة الحمراء)، لأنّ ذهن المتلقي سوف يُصرف عن ذكر تلك الصفة بالفصل، فيفاجأ بمجيئها، فيحصل التركيز عليها بشكل خاص على حساب صفاتها الأخرى كـ(العطر) مثلاً، كما في قول الشاعر^(٤٤٤):

تفتّحت وردة في الحقل حمراء كأنّها جمرة صلتى لها الماء

ب. بناء معنى المفردة غير المتوقع: ويحدث عند إضافة المفردة إلى مضاف أو صفة من حقل دلالي بعيد أو غريب، أو من حقل دلالي يعبر عن المعاني الروحية السامية أو الكلية، بما يحقق دهشة المتلقي بالتركيب الجديد، وذلك ما نلاحظه في (شرب الأفق) و(هرولت أنفسنا) في قول الشاعر^(٤٤٥):

شرب الأفق سنا طلعتاه واشرابت نخوة الأرض حنانا
وقوله^(٤٤٦):

هرولت أنفسنا من فرح حين حجت لرضا الله دمانا

نلاحظ أنّ تركيب (شرب الأفق) جاء من إضافة، أو إسناد الحسيّ إلى الكلي، وإن (هرولة النفس) جاءت من إضافة الحسي إلى الروحي المغرق في الروحية. وقد يبلغ وجه الشبه درجة من الخفاء في الصور المجازية المعبرة عن معانٍ عميقة، فتولّد بناءً كيفياً غير متوقع للمعنى، كما

^(٤٤٢) ب: ٣: ٢٢٠.

^(٤٤٣) م: ٢٩٨.

^(٤٤٤) م: ٢١٣.

^(٤٤٥) م: ٢٨٩.

^(٤٤٦) م: ٢٩٠.

في (نبض الحبل بالحياة)، و(تهنئة النجوم)، في قول الشاعر^(٤٤٧):

لئن شنتك أشرار الطغاة فحبل الشنق ينبض بالحياة

وقوله^(٤٤٨):

وكلما لمست نفسي جدائلها تأتي النجوم تهيني على الظفر

أما إذا جاءت الصفة غريبة، فإنها تحدث بناء غير متوقع، لاستعارة تلك الصفة من حقل دلالي بعيد عن الحقل الدلالي الموصوف، كما في (الشمس المريضة والشمس السوداء)، في قول الشاعر^(٤٤٩):

كل شمس غريبة عن سمانا فهي شمس مريضة سوداء

وكذلك تكون الصفة غير متوقعة إذا جاءت في سياق نفي ما يتبادر للذهن عند مخاطب يراه الشاعر مشككاً بتلك الصفة، فمثلاً الصورة التي تولدها لفظة (نبي) توحى بنفي صفة الإثم عنها، لكن الشاعر قد يرى شكاً عند مخاطبة فينفي الإثم، فتكون صورة نفي الإثم عند المتلقي الخالي الذهن مفاجئة، وذلك لغرابة مجيء صورة (الإثم) إلى جوار صورة (النبي)، وإن جاءت صورة الإثم منفية، لأن النفي الشيء يوحي بحضور الشيء، كما أن (غير بعيد)، لا تساوي قريباً، في قوله تعالى: (فمكث غير بعيد فقال أحطت بما لم تحط به...) ^(٤٥٠)، ويظهر ذلك في قول الشاعر^(٤٥١):

أتيت وآهاتي ببادر لوعةٍ وصوتي نبي لم يلوث بمأثم

وخلاصة القول، هو أن بناء المعنى الشعري المتولد من تركيب يشير إلى حادثة مفردة، يكون متوقعاً عندما تنشأ علاقات مألوفة بين مفردات، سواء أكانت الالفه مستمدة من الواقع، أم مما ألفه المتلقي من التراكيب الموروثة. ثم ينمو المعنى على نحو كمّي، ويزداد وقع المعنى كلما أصبح التركيب جديداً لإنشاء علاقات بين مفردات متباعدة الحقول الدلالية بعض الشيء في صور البيان، أو من خلق فجوة في السياق بين العناصر المتلازمة. وحين يصل التركيب إلى حدّ الغرابة فإنه يولد بناءً كيفياً غير متوقع.

٢. بناء المعنى الشعري على مستوى الجملة:

يُقصد بالجملة: أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبي المدروس، إنها تمثل

^(٤٤٧) ب: ٣ : ٢٣٠.

^(٤٤٨) م: ٢٥٥.

^(٤٤٩) م: ٢١٣.

^(٤٥٠) سورة النمل: ٢٢.

^(٤٥١) ب: ٣ : ٢٨٦.

(صوتيم)النص الذي لا يمكن كسره إلى أصغر منه، وعليه تكون قائمة بنفسها، وبهذا المعنى فإنّ الجملة الأدبية تختلف عن الجملة النحوية^(٤٥٢)، وإثها قد تطول وقد تقصر، ويرجع سبب الطول إلى ضمّها بنى صغرى موظفة لإحداث الأثر الكلي للمعنى، من خلال شمولها جميع التحولات التي تصوغ المعنى بأسلوب متفرد ومؤثر^(٤٥٣). أمّا قصر الجملة الأدبية فيرجع - غالباً - إلى قصرها على التمثيل الخطابي المعتمد على التركيز المنطقي، لتأسيس قول جامع لمعنى ثابت، وبها تسخر الكلمات بكلّ طاقتها البلاغية لأداء ذلك المعنى المحدد، وخدمته في شعر الحكم والأمثال^(٤٥٤)، كما في قول الشاعر^(٤٥٥):

دم الثوّار زيت للحياة وبركان يثور على الطغاة
وحقّ الشعب إن يخفيه طاغ يقرره سجلّ التضحيات
تعالى الصلب فالصلوب لغم يفجر في العروش الشامخات

هذه الأبيات يمكن أن تستقل جملاً، أو بنى صغرى في ذاتها، أمّا إذا تضمنت مجموعة الأبيات تحولات بنائية موظفة لجلاء دلالة مقصودة، فإنّها ستكون مترابطة ترابطاً عضوياً، لا يمكن فصل أحد أجزائها عن الآخر، أو تقديمه أو تأخيرها، إلا ونكون قد أحدثنا خللاً في الدلالة التي يريد الشاعر التعبير عنها، فضلاً عن حدوث خلل في التأثير الفني، ومثال الجملة الأدبية الطويلة يظهر في قول الشاعر^(٤٥٦):

يظنّ الظالمون إن استطاعوا على إعدام أفذاذ أباة
هدأت بأنّ الشعب صار لهم قطيعاً وإنّ لهم ضروع الحالبات
مضى عنه الرعاة وهم ذئاب تغني في مزامير الرعاة
لقد خسأوا فإنّ الحقّ يبقى ليفنى كلّ جبار وعاتي
فإنّ قبر الطغاة كميّ قوم ستخلفه ملايين الكماة
كذلك بذرة للقمح تنمو وسنبها يصير إلى مئات

يلاحظ الترابط العضوي في المقطوعة (الجملة الأدبية)، في مجيء الأبيات الثلاثة الأولى في سياق الظن (ظن الظالم)، أمّا البيت الرابع فأنه يمثل رداً انفعالياً عاماً على ذلك الظنّ، يؤدي وظيفة التحوّل في مصير الطغاة من السعادة إلى الشقاء، المصوّر في البيتين الأخيرين، ولو فصلنا البيت

^(٤٥٢) انظر: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشرّحية: ٩١.

^(٤٥٣) م.ن: ٩٧.

^(٤٥٤) م.ن: ٩٨.

^(٤٥٥) م.ن: ٢٣٠.

^(٤٥٦) م.ن: ٢١٣.

الثالث: ((لقد خسأوا...)) عن سياقه الذي ورد فيه، فإنه يفقد وظيفته الفنية المشار إليها آنفاً، ويصبح معبراً عن حماسة فارغة.

ومن بيان المقصود بالجملة الأدبية، يمكن دراسة بناء المعنى الشعري في الجملة بنوعيه؛ المتوقع وغير المتوقع في شعر البرقعاوي على النحو الآتي:

أ.بناء المعنى الشعري المتوقع: يظهر هذا البناء من تتابع الصور المتشابهة الوقع على المتلقي، حين ينمو المعنى كمّا، سواء أكان النمو تصاعداً، أم تنازلاً، والمهم أن يخضع في تسلسله لشروط فنية، كأن يتحوّل النمو من التصوير الحسي إلى المعنوي أو الروحي، ويظهر ذلك في قول الشاعر^(٤٥٧):

هكذا تلتقي جذور الإخاء	لتحيل الرمال حقل فداء
جمعتنا عفواً وما كان قومي	غير نبع من نخوة الصحراء
جمعتنا بغداد عند نداء	يطلع الفجر من حشا الظلماء
فالتقينا نخطّ للوحدة الكبـ	رى طريقاً يموج بالألاء

تدور هذه الجملة الأدبية في فلك معنى واحد هو (الوحدة)، المصورة ابتداء في الاستعارة (جذور الإخاء)، التي توحى بوحدة العرب في ماضيهم المجيد، التي تمدّ المتخيل الحالي بعناصر قوة. وصورة الجذور - هنا - تكبر لتصبح (حقل فداء) في الاستعارة، وتتسع هذه الاستعارة الجزئية لتصبح استعارة مركزة، حين يصبح الحقل معادلاً موضوعياً لفكرة عامة، وهنا تنمو صورة الحقل وكأنه حقل واقعي يتطلب نموه؛ (الماء والضوء)، لكنّ الشاعر لا يريد أن يخفي علاقة التشابه بين الدال والمدلول، فراح يذكرنا باستعارات جزئية مثل (قومي نبع)، وهذه الصورة ترفد صورة (الحقل) بالماء، وتشير إلى أن الحقل إنما هو مجاز في الوقت نفسه، وكذلك الصورة في (النداء الذي يطلع الفجر)، فإنها توفرّ عنصر (الضوء) لنمو الحقل، في حين يشير ضمير الجماعة (نا) المرتبط بصورة الضوء، إلى مجازية الحقل أيضاً. والمهم هو أن الصورة أخذت تتسع وتكتمل انتقالاً من الدلالات الحسية الموحية بالروحي في البيت الرابع، إذ نلاحظ أن (الوحدة الكبرى) توحى بدلالات روحية تصل إلى أقصى تصوّر لها في الرسالة الإنسانية التي تتضمنها تلك الصورة في قول الشاعر: ((نخط طريقاً يموج بالألاء)).

وقد يأتي البناء المتوقع في وصف الواقع كما يراه الشاعر، إذ ينمو المعنى الشعري ابتداءً من

الصور الحسية متجها إلى المعنى الروحي أو الكلي، كما في قول الشاعر^(٤٥٨):

مشيت إلى العزم مشي الجدود	أباة على الضيم لم تهجع
تسير الكرامة في ركبهم	وتحدوهم نخوة الأروع
ويمشون للحق في عزمة	تشظى عليها قوى المدعي
وتنبض أعراقهم بالتقى	وتعلوهم هيبه الخشع
يضيئون بالدين درب الحياة	ويمشون في نهجه المهيع
يقولون للشمس لو كورت	سنبدو شموعا فلا تطلعي

نلاحظ نمو الصور التي تتشابه في وقعها، في التراكم الكمي، وتؤكد هيبه صرح الأجداد بأشكال مختلفة، ابتداءً من الصور الحسية (مشي الجدود)، ثم تتجه صورة المشي باتجاه المعنوي نحو الحق، وهكذا يمكن ملاحظة الانتقال من الحسي إلى الروحي، فالروحي الأكثر شمولاً، وتتجسد هذه الحركة في الأفعال المضارعة: (تنبض، ويضيئون، وسنبدو شموعا...)، ويبلغ المعنى ذروته في النمو، حين يُسند إلى الألفاظ غير المحددة المعنى، كالألفاظ (الحياة، الحب، والأمومة)، وغيرها. والدليل على ذلك، أن الرسول P كان يعبر في مواقف الحدية^(٤٥٩) (Situation limite) أو الحرجة، بمثل هذه الصور الكبيرة التي تناسب تلك المواقف في قوله - مثلاً - P: ((لأعطين الراية رجلاً يحب الله ورسوله، ويحبه الله ورسوله))^(٤٦٠)، ولم يقل P: يحب الرب ونبيه، لأن الصورة التي تستحضرها لفظة (الله) أكبر من الصورة التي تستحضرها لفظة (الرب)، وكذلك الحال تكون صورة (الرسول) أكبر من صورة (النبي)، وصورة (النبي) أكبر من صورة (محمد)، وهكذا حتى نصل إلى الصورة الأصغر في لفظة (ابن عبد الله)، إذ تخفّ صورة الابن وتظهر صورة الأب.

ومن الملاحظ - أيضا - أن بناء المعنى في الجملة يكون أكثر تأثيراً، وأكثر تجلياً، إذا حصل نمو كمي فيه في حيز موجز، كأن يكون على مستوى البيت، أو البيتين، كما في قول الشاعر^(٤٦١):

تفسر المبهم الخافي فتجعله أرق من خمرة عنقودها ثمل

نلاحظ انتقال الشاعر - على مستوى البيت - من صورة (المبهم) المغرق في الخفاء، إلى صورة (الخافي) الأوضح من (المبهم) ثم إلى صورة (الرقيق) المتمثلة في لفظة (أرق)، غير أن صورة المفضول منه (خمرة عنقودها ثمل) تأتي مفاجئة وتهيئ لبناء المعنى الكيفي غير المتوقع

(٤٥٨) ب ٣: ٢٦٣.

(٤٥٩) الموقف الحدي: مقولة في النظرية الأخلاقية لـ (ياسبرز)، وهو: ((الخوف والمعاناة والذنب والاستياء، والموت وغيرها.. وهي تؤلف حدود الحياة الروحية الإنسانية والنشاط العملي الإنساني)). الموسوعة الفلسفية: ٥١١.

(٤٦٠) صحيح مسلم، ٤/ ١٧٨١.

(٤٦١) ب ٣: ٢٧٤.

المتداخل مع البناء الكمي المتوقع، وقد تمّ فصله بقسم لأغراض الدرس - كما اشرت إلى ذلك آنفاً - . ولكي يتبين الاطراد في هذه الظاهرة، يقتضي البحث أنْ يسלט الضوء على ما يخالف النسق الذي يظهر جمالية هذه الظاهرة، وذلك ما يظهر في قول الشاعر^(٤٦٢):

لم تزل صيحة الجهاد تدوي في حناياك والكمين الظافر

نلاحظ ضمور المعنى في صورة (الكمين الظافر)، لأنها جاءت بعد صورة أكبر منها هي صورة (صيحة الجهاد)، وكذلك يظهر هذا الخلل في قول الشاعر^(٤٦٣):

غنت هوى سوق الشيوخ قوافي هيمانة بالنهر والاجراف

نلاحظ ضمور المعنى بسبب مجيء صورة (الاجراف) الجزئية، بعد صورة النهر (الأكبر منها)، ولو قال الشاعر: (هيمانة بالنهر والمجداف)، لكان بناء المعنى الصورة أوقع، لأنّ الصورة المقترحة تعطي صورة أكبر وأكثر حيوية، إذ تضيف الحركة إليها، فضلاً عن تضمنها صورة الإنسان الذي يحرك المجداف في النهر، وما توحى به من معاني الإرادة الإنسانية.

ب. بناء المعنى الشعري غير المتوقع: وهو البناء الذي يولد أثراً كبيراً في النفس، ويحدث في السياق الذي يهيئ الذهن لتوقع لم يتحقق. ويتمّ ذلك بأساليب مختلفة مضافة لأساليب بناء المعنى في المفردة، منها:

أولاً: استعمال اساليب علم المعاني، كالاستثناء، والنفي، والحذف وغيرها:، كما في قول الشاعر^(٤٦٤):

هبت سيوف الله من أعمادها وتجرّدت إلا من الايمان

نلاحظ أنّ استثناء الإيمان من التجرد قد أضاف دلالة معنوية كبيرة لمعنى التجرد الحسي كما يتبادر الى الذهن، لذلك كان الاستثناء غير متوقع، لأنّ الاستثناء بطبيعته يعتمد على اخراج شيء من حكم شيء آخر^(٤٦٥)، والاخراج سلب يفاجئ المتلقي، ولا سيما إذا كان السلب يسبغ صفة الروحي على الحسي فينظافر اسلوبان على توليد المعنى؛ نحوي وبلاغي، كما في البيت السابق. وكلما كانت المعاني المتوقعة قبل الاستثناء كثيرة، ازدادت مفاجأة الاستثناء، وأصبح البناء اشدّ إحكاماً وتأثيراً، كما في قول الشاعر^(٤٦٦):

^(٤٦٢) م.ن: ٢٥٩.

^(٤٦٣) م.ن: ٢٦٥.

^(٤٦٤) م.ن: ٢٩٤.

^(٤٦٥) انظر: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها؛ محمد الانطاكي، مكتبة دار الشروق، شارع سوريا، لبنان: ٣٢٥/٢.

^(٤٦٦) ب ٣: ٢٩٩.

ومن حزن الكنائس مهد عيسى يعاني من عداه ما يعاني
وأقمرت المساجد حيث ظلت مآذنها مكبلة الأذان
حراب الاحتلال تظل تهذي وتلغو النار في سمع الزمان
ولكن في قرى الزيتون هبت طيوف النصر تعصف بالهوان

فأسلوب الاستثناء بـ(لكن) جاء ليكسر بناء المعنى المتوقع قبله، ولهذا ولد بناء كيفيا غير متوقع، وقد يأتي الاستثناء معزراً باستثناء آخر، لتقوية عنصر المفاجأة، كما في قول الشاعر^(٤٦٧):

وهنا نحن ندعيك إماماً نفتديه بعد النبي الحميد
وننادي أين الحسين لناها وذكراه كالكتاب المجيد
أنت حق إمام صدق وعدل تدفق الحق كالضحي الموقود
غير إنا نسير والبغي يحدو نا إلى عالم الضلال البعيد
فباقواننا ترانا حسيني ـين ولكن فعنا ليزيد

نلاحظ صورة المستثنى منه بالأداة (غير) جاءت غير متوقعة، وقد جاءت صورة استثنائية ثانية بالأداة (لكن) تعزز صورة الاستثناء الأولى. وكذلك يولد أسلوب الحصر بـ(إلا) بناءً معنوياً غير متوقع أيضاً، كما في قول الشاعر^(٤٦٨):

دمي فراشات عشق لا يعذبها إلا صباح ترامت حوله الحيل

نلاحظ أسلوب الحصر بـ(إلا) قد حقق المفاجأة، لأن المتلقي استجاب لصورة نفي العذاب، في حين جاء الحصر في صورة (الصباح) المعدب (بالكسر)، وهو المعدب الوحيد من دون غيره، فضلاً عن أن لفظة (الصباح) جاءت في سياق استعاري (عذاب الصباح) وفي سياق الحصر، وهنا يحصل تدخل عاملين لتحقيق المفاجأة.

ويحدث بناء المعنى غير المتوقع في الحذف، لأن المتلقي لم يتوقع مجيئه، وذلك يظهر في قول الشاعر^(٤٦٩):

معلم أنت آيات شهاب هدى إذا مشينا على أضوائه نصل

نلاحظ أن الشاعر قد حذف مفعول الفعل (وصل)، فجعل صورة الوصول مطلقة، والصورة المطلقة تفاجئ المتلقي وتدهشه ببنائها.

^(٤٦٧) م.ن: ٢٤١.

^(٤٦٨) م.ن: ٢٧٠.

^(٤٦٩) ب ٣: ٢٧٤.

ثانياً: استعمال الأساليب البيانية المختلفة: كلما كان الخيال فعالاً في توليد الصورة البيانية من دمج المفردات ذاوت الحقول الدلالية المتباينة، كان بناء المعنى أشدّ قوة لدى المتلقي، ومثال ذلك يظهر في قول الشاعر^(٤٧٠):

أكل الطيش خطوهم فاستداروا يتساقون أكؤوساً من رقادٍ

فالملاحظ أنّ المجاز المرسل في لفظة (رقاد)، هو الذي وفرّ عنصر المفاجأة، وقد اراد الشاعر أن يقول بأنّ المهجوين عكفوا على شرب الخمر، التي تكون سبباً في الرقاد، ويعني به تغييب الوعي، لا الرقاد حقيقة، فعدل عن ذكر السبب في الرقاد وذكر المسبب (الرقاد). وتأخذ الصور البيانية نصيباً كبيراً في توليد بناء المعنى غير المتوقع، ومنها التشبيه والاستعارة والكناية وغيرها، ولاسيما إذا كانت الصور مركبة. كما في قول الشاعر^(٤٧١):

ويصدمني حجر أهوجٍ تدرج كالنزق العاهر

وكذلك قوله^(٤٧٢):

يغنيّ هواه لظلّ الحبيب غناء النجوم لضوء القمر
كزغردة من هزار سجين لسجّانه عند ذكرى الشجر

والملاحظ في هذه التشبيهات أنّ المشبّه به كان صورة، فالنزق قد وصف بـ(العهر) والغناء شبّه بصورة استعارية (غناء النجوم)، وزغردة الهزار تمثل تصوير مأساة الهزار السجين عند تذّكر حريته المفقودة، ومن شأن مقارنة صورة المشبّه به بهذه الصور العميقة، توليد المفاجأة لايحائنها العميق الذي يكشف مناطق مجهولة تولّد الدهشة لحظة الكشف.

أما الاستعارة فإنّها من أساليب توليد بناء المعنى الكيفي غير المتوقع، ولاسيما إذا استطاع الخيال الخلاق إنشاء علاقات بين حقول دلالية متنافرة، ويظهر ذلك في قول الشاعر^(٤٧٣):

وحممة النور من أمّةٍ ترشّ الغياهب بالأنجم

إنّ استعارة (الحممة) للنور تولّد معانيّ كيفية غير متوقعة، بسبب الفجوة الكبيرة التي تفصل الحقل الدلالي للفظّة (الخليل) وما يتصل بها، عن لفظّة (النور) وما يتصل بها، ولما جاءت هذه الصورة في بداية البيت، فإنّها ستؤدّي إلى ضمور المعنى، إذا لم تأت بعدّها صورة أشدّ وقعا منها، لكي يكون بناء المعنى متصاعداً، لذا عمد الشاعر إلى صورة تتضمن مفاجئتين؛ مفاجأة

^(٤٧٠) م.ن: ٢٤٨.

^(٤٧١) م.ن: ٢٥٧.

^(٤٧٢) م.ن: ٢٦٠.

^(٤٧٣) ب: ٣، ٢٨٧.

الاستعارة ومفاجأة الطباق في قوله: (ترشّ الغياهبَ بالأنجم)^(٤٧٤)، فأدّى ذلك إلى نمو المعنى في سياق البيت.

ثالثاً: استعمال الطباق: يبني الطباق على مجيء صورتين متقابلتين في سياق الكلام، ولمّا كان الكلام عند تلقيه يعتمد على ما أسماه (سوسير) (Saucier) بـ (الدال السمي) ^(٤٧٥)، وإن كان مكتوباً، فإنّ مجيء الصورة الثانية للطباق، تأتي متأخرة زماناً، فتكون غير متوقعة، ولهذا تحقق الصورة المتممة للطباق البناء الكيفي غير المتوقع، ويظهر ذلك في قول الشاعر ^(٤٧٦):

وصوتي ما آذن ما طأطأت مصابيحها للـدجى المظلم

نلاحظ الطباق بين لفظتي (مصابيح) و (الدجى)، وكذلك بين (الغياهب) و (الأنجم)، وقد حققت وقعاً غير متوقع، أو أكثر بروزاً من الصور الباقية، إذا ما تغاضينا عن تأثير الاستعارات ليتبيّن تأثير الطباق في بناء المعنى؛ لأنّ الطباق يوفّر ظهور صورة تجاور أخرى مضادة لها، تتعاضدان معاً على جلاء إرادة المتكلم على نطاق واسع، لذا يهيئ الطباق صورة أكبر وأوقع، كما هو الحال في قولنا: (فلان يهدم صرح الشر، ويبني صرح الخير)، وهذا يدل على قدرة المعنى على الفعل على نطاق واسع، أو سع مما لو قيّدت الصورة في البناء وحده، أو في الهدم وحده.

وقد تأتي الصورة المضادة في الطباق بعد سلسلة من الصور المتجانسة، فيكون التضاد أوقع؛ لأنّ التوقع يزداد في تلقي صور متجانسة أخرى. ويظهر ذلك في قول الشاعر ^(٤٧٧):

وتمسّكت بالحرب تستر عريها وتفرّ عن وجه السلام الحاني
وعدت تحت النار حول حدودنا وتصبّ ما ورثت من الاضغان
فتسلّقت همم الرجال شواظها تبني حدود الصبح بالأبدان

^(٤٧٤) تشبه هذه العلاقات في جوهرها علاقات بيت أبي تمام:

وتنظّري خبيب الركاب ينصّها محيي القريض إلى مميت المال

شرح ديوان أبي تمام: ٣٨/٢. غير أنّ الطباق عند أبي تمام جاء بين استعارتين (محيي القريض) و (مميت المال)، فكان اشدّ تأثيراً من طباق البرقعاوي، لاشتراك عاملين؛ الطباق والاستعارة الغريبة، في توليد المفاجأة. (الباحث).

^(٤٧٥) ((يختلف الدال السمي عن الدال البصري، في أنّ الدال البصري (كإشارات الملاحظة مثلاً) يوفر إمكانية قيام مجموعات على عدة أبعاد في آن واحد، في حين أنّ الدال السمي له بعد واحد فقط، وهو البعد الزمني، وعناصر الدال السمي تظهر على التعاقب، فهي تؤلف سلسلة. وتتضح هذه الخاصية عندما نعبّر عن الدال كتابة فيحلّ الخط المكاني لعلامات الكتابة محل التعاقب الزمني))، علم اللغة العام، فردينان دي سوسير، ترجمة: د. يونس عزيز، مراجعة النص العربي: د. مالك المطليبي، بيت الموصل، ١٩٨٨م: ٨٩.

^(٤٧٦) ب ٣: ٢٨٧.

^(٤٧٧) ب ٣: ٢٩٣، ٢٩٤.

نلاحظ أنّ الصور التي توحى بها الجمل: (تمسّكت بالحرب) و(وتفرّ عن وجه السلام) و(وعدت تحت النار) و(تصبّ الاضغان)، كلّها صور هدم، فلمّا جاءت صورة البناء في جملة: (تبني الحدود)، حدث تكامل بين المعنى ومضادة، واتسع المعنى على نحو غير ومتوقع.

وقد يأتي هذا الضرب من البناء في جمل كبيرة، تتألف كلّ واحدة منها من مجموعة أبيات، وذلك ما يظهر في همزية البرقعائي التي أولها^(٤٧٨):

طاولي يا كوفة الجند السماء وارفعي حتى على الشهب لواء

ويستمر الشاعر في المقطع الأول واصفاً الكوفة في عهد الإمام علي □ وتصوير عدالته، واهتداء الناس به آنذاك، حتى يصل إلى قوله^(٤٧٩):

فإذا الكوفة في عليائها عالم يحتضن الكون إخاء
وإذا من ظفر الرقّ بهم تحت بند الدين أضحو زعماء
بوركت مدرسة غاياتها أن يعيش الناس في الدنيا سواء

ثم يقابل الشاعر هذه الجملة بوصف عناصر الشرّ، بصور طباقية، يقول^(٤٨٠):

ثم سار الدهر من غير هدى تاركاً إشراقة الحق وراء

واسـتـطـالـت فيه للبغي يد تغرس الغدر وتجتزّ الوفاء
حين قامت فئة مزهوة برداء الدين تمشي خيلاء
وهكذا حتى يكشف عن أساليب قوى الشرّ في إغواء الناس، فينطلق من هذه النقطة، لنفي فكرة الإغواء عن أصحاب الإمام علي □، برسم صورة مشرقة مضادة لصورة الشرّ الآنفه، يقول الشاعر^(٤٨١):

ولتخسأ صفقة الطاغى فلم تلق من حزب علي إجراء
فهم ألهمهم حيـدرة ثورة الحق وعزماً وفناء

ولشدة متانة هذا البناء في أداء المعنى، وفي إثارة عاطفة المتلقي، فإنّه غالباً ما يستعمل في

^(٤٧٨) م.ن: ٢١٤.

^(٤٧٩) م.ن: ٢١٥.

^(٤٨٠) م.ن.

^(٤٨١) ب.٣: ٢١٥.

لحظات الاحتدام والثورة، وقد استعمله الشاعر بكثافة في هذا المكان، فكان موفقاً في قلب الحقائق العرفية التي تزعزع الواقع القائم، لينبئ بدلاً منه واقعاً نفسياً يلهب الحماس، ويحرك الواقع الساكن للمظلومين، يقول الشاعر^(٤٨٢):

ثم قلولي للنجوم ارتشفي	من دماء الحق عطراً وسناء
واهتفي بالمهطعين انتفضوا	وانظروا الطاغوت والجبت إزدراء
واصرخي بالبائسين احتكموا	للهيب الحرب تحيوا سعداء
واهمسي للخائفين ازدحموا	في لهي الموت تكونوا أمناء
والى الأحرار قلولي إنما	شرف الغاية يبغىكم فداء

نلاحظ التحولات التي ولّدتها بنية التضاد، فأدّت إلى قلب المعاني العرفية المتداولة، وأسهمت في ترسيخ المعاني الجديدة، إذ يتلقاها المتلقي كأنها مسلمات، لإثارة انفعاله بما لم يتوقع، حتى أصبح لم يتوقع - لاحقاً - أن يأتي شيء متوقع بعد، إذ يتهياً المتلقي لتلقي الصور المتناقضة، ف(الدم عطر وسناء، والمهطع منتفض، والمهيب مزدري، والبائس سعيد، والخائف أمين).

ج. بناء المعنى الشعري في القافية:

تنتمي القافية إلى أنظمة مختلفة، لذا يكون لها وظائف متعددة؛ إيقاعية، وصوتية، ودلالية. ولما كان شأن القافية شأن باقي المفردات في سياق البيت، تسهم في بناء المعنى الشعري، فإنّها تستحسن حين يتم معنى البيت عندها، معززاً بإتمام تفعيلية البحر، وكثافة الجناس الإيقاعي الصوتي، الذي يتكرر على فترات زمنية متساوية.

والذي يهمنا - هنا - اشتراك القافية في تكوين المعنى الشعري، لذا يمكن دراسة القافية ضمن الجملة المنتهية عند ختام البيت الشعري، ولهذا لا يمكن الاطمئنان إلى التعريف التجريدي الذي يحصرها بعدد من السكّنات والحركات ضمن الوزن حسب، على الرغم من حدّها بحدود منطقية منضبطة^(٤٨٣)، وعليه يرى الباحث أنّ التحديد الذي يلائم وظيفة القافية في تكوين المعنى الشعري، هو الذي لا يتجاهل حدودها الصوتية، والصرفية المستوحاة من بنيتها، فضلاً عن أنّها في اللغات المعربة، كالعربية مثلاً، تتحدد بقواعد النحو الذي يؤثر في

^(٤٨٢) م.ن: ٢١٤.

^(٤٨٣) هذا هو تحديد الخليل الذي يحدد فيه القافية بأنّها: ((من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن)). العمدة: ١٥١/١.

حركة آخرها، التي - غالباً - ما تشيع، فتصبح بمنزلة الحرف^(٤٨٤)، غير أنّها في كلّ الأحوال تنتظم ضمن قالب الوزن في الشعر الموزون.

ومن هنا يمكن دراسة بناء المعنى الشعري الذي تسهم فيه القافية على النحو الآتي:

أولاً: بناء المعنى الشعري المتوقع: وهو الذي يحصل عند مجيء دلالة القافية في مكانها المتوقع لانسجام دلالاتها مع دلالة مفردات البيت، بوصفه وحدة معنوية مستقلة في الشعر العمودي، لذا عاب النقاد القدامى ظاهرة التضمين^(٤٨٥). وهذا دليل على كون القافية مصدراً للتوقع، أو أنّ من أهداف وجودها الجمالية هو التوقع مع تمام المعنى. وقد وضعت هذا الضرب في بداية التقسيم، لأنّ أكثر الشعر العربي جاء على هذا النمط، ومنه قول

^(٤٨٤) يمكن أن نعد مخالفة الاخفش لتحديد الخليل التجريدي مخالفة صائبة، ولو كان تعليقه ذوقياً لا علمياً، إذ عرفها بأنها: ((آخر كلمة من البيت، واستدل على صحة ذلك بأنه لو قال لك إنسان: اكتب لي قوافي قصيدة، لكتبت له كلمات نحو: كتاب ولعاب، ورقاب، وصحاب، وما أشبه ذلك)). العمدة: ١/١٥١. وذلك ما يفعله الشاعر أيضاً في أثناء الصياغة الشعرية، إذ يضع نصب عينيه كلمات كاملة صوتاً وصرفاً ودلالة، فضلاً عن السياق النحوي الذي يجب أن ترد فيه، إذ لم يفكر الشاعر في لفظة (يأكلوا) مثلاً، بالحقّ واو الجماعة، إذا كان حرف روي قافيته ساكن اللام أو منصوباً أو مجروراً، في الوقت الذي يضع في حسباته انتظام كلمة القافية مع ما يسبقها بما يلائم وزن البيت، ويبعد الكلمات التي لا يمكن أن تنتظم مع سابقتها في الوزن المعتمد، (الباحث).

^(٤٨٥) التضمين في العروض: ((أن تتعلّق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها، كقول النابغة الذبياني: وهم ردوا الحضار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ، إني شهدت لهم مواطن صالحات وثقت لهم بحسن الظن مني)).

العمدة: ١/١٧١، وديوان النابغة الذبياني: ١٢٧، ١٢٨، وقد وردت ألفاظ (الجفار) و(صادقات)، في الديوان، بدلاً من (الحضار)، و(صالحات) في العمدة.

الشاعر^(٤٨٦):

طاولي يا كوفة الجند السماء وافخري حتى على الشهب إعتلاء
ثم قلولي للنجوم ارتشفي من دماء الحق عطراً وسناء
واهتفي بالمهطعين انتفضوا وانظروا الطاغوت والجبت إزدراء
واصرخي بالبائسين احتكموا للهيب الحرب تحيوا سعداء

نلاحظ أنّ مطاولة السماء لا تتم بالتجسيد الحسيّ إلا في المبالغة في تجاوز مظاهر السماء المعروفة بالعلو، ومنها الشهب، لذا تكون قافية (الاعتلاء) مقبولة منسجمة مع دلالة البيت، وعليه فهي متوقعة، وكذلك ارتشاف النجوم، صورة ذات علاقة بالضوء، لذا تكون قافية (السناء) منسجمة مع تلك الصورة، أما انتفاضة المهطعين، فلا بدّ لها من أن تتجسد في أول تجسيد لها بالنظر إلى الطاغوت نظرة إزدراء، قبل التفكير في منازلته.

والملاحظ في هذا النمط من البناء، أنّه إذا تكرر أكثر من اللازم، فإنّ يصبح رتيباً مملاً، لأنّ للرتابة وقعاً على حاسة واحدة، وهي بهذا تمنع مشاركة الحواس الأخرى، وتمنع العقل - أيضاً - في التأمل بمعاني القوافي، وذلك يظهر في قول الشاعر^(٤٨٧):

أيّها السبّط يا شهيد الطفوف أنت أضري من الفنى والحتوف
لم تزل يبرق الهداة على الأر ض وتكبيرة أمام الصفوف
عجز الكفر أن يهدّ المحاريب ب ويطغى على صلاة السيوف
ودماك التي تدفق للاً نَ ترينا الصباح رغم السدوف
كسرت شوكة الظلام بجسم ظلّ فوق الثرى بغير شفوف
واشرقت باسمه العصور وذلت قسوة الدهر من سناك الرءوف
والجراحات ضمّدت بجراح هي لله أصحرت بالنزيف

نلاحظ دلالة الصور التي تتصل بالقافية تدور كلها في فلك معنى واحد، هو أنّ مظاهر الفناء تدلّ على القوة من غير أن تنمو الصورة أو تكبر أو تتقدم إلى الأمام فتشعّ بأبعاد جديدة، أو تسمح بمشاركة العقل إلى جانب العاطفة، لذا يكون كثرة الصور في معنى واحد مملاً، ولا سيما عند القافية التي يتكرر جناسها من غير أن تتغير المعاني التي تسهم في بنائها.

ومن هنا يمكن أن نستنتج أنّ التوقع العالي للمعاني، التي تسهم في بنيتها القافية، يُضعف

(٤٨٦) ب: ٣: ٢١٤.

(٤٨٧) م: ٢٦٦.

عنصر التوقع، إذا أسهمت في بناء صور مألوفة، فإنها تزيد من توقع القافية قبل أن ينطق بها الشاعر، ولا سيما إذا جاءت القافية بعد مطلع القصيدة، أو إذا سبقتها قافية تهبيء للمتلقى حزر بعض حروف القافية اللاحقة، وذلك يظهر في قول الشاعر^(٤٨٨):

لقد جفاني الشعر من مدة وكان لا يبرح من ملعي
وعقني الوحي فلا بلبل يرنو إلى بستاني المجدب
وقد يأتي التوقع العالي للقافية من خلال قياس المتلقي على جناسين؛ الأول: تشابه الصوت مع القوافي السابقة، والثاني: وجود جناس سابق في البيت الواحد، يسلط الضوء على ما سيختم به البيت، كما في لفظة (اللعب)، يقول الشاعر^(٤٨٩):

نيران فارس مذ ذأقت صوارمنا تهرأت وخبت أنفاس محتطب
وراح كسرى فلا عرش يتيه به وتاجه لعبة أضحي من اللعب
فقافية (اللعب) لم تضيف شيئاً للمعنى، لكن الشاعر وفر عنصر المفاجأة لقافيته عن طريقين؛ أولهما: توفير الكثافة الصوتية في الجناس بين لفظتي (لعبة) و (لعب) الذي ينبغي أن نغض الطرف عنه (لأنه يتصل بالموسيقى الشعرية) ليتبين لنا تأثير تدفق المعاني الشعرية حسب، وثانيهما: تقدم (أضحى) على اسمها وخبرها، فأحدث ذلك فجوة بين الجناسين.

ثانياً: بناء المعنى الشعري غير المتوقع: يتصف هذا الضرب من البناء بجماليته، بسبب الدهشة التي يحدثها اللاتوقع، الذي يحمل المتلقي على أن يتوقف على القافية قليلاً كي يتأمل معانيها، وقد يستعيدها، لأنها تباغته بما تشعّه من دلالات جديدة مضافة إلى الدلالة التي سبقتها في الصورة، أمّا وسائل هذا البناء فكثيرة، منها: أن تأتي القافية مولدة صورة واسعة الدلالة لم يتوقعها المتلقي، كذلك يحدث عندما تأتي القافية في سياق الطباق وغير ذلك من الوسائل التي ليس من المهم استقصائها، تجنباً للإطالة. وما تتوفر فيه تلك الشروط قول الشاعر^(٤٩٠):

خطاي موكب إصرار ومنطلق أمام صولته تهوي العراقي

نلاحظ أن القافية (العراقي) جاءت مفاجئة على السياق الدلالي للبيت، لأنّ الشاعر أخذ يعدد الصور الجزئية الدالة على القوة في صور التراكيب والألفاظ: (موكب إصرار) و (منطلق) و (صولته)، فختم ذلك كله بصورة كلية هي: (اندحار العراقي مطلقاً)، وقد جاءت المفاجأة في بنية القافية الصرفية، الدالة على جمع الكثرة، فضلاً عن معناها العام الذي يضمّ في ثناياه

(٤٨٨) ب: ٢٢٦.

(٤٨٩) م: ٢٢٨.

(٤٩٠) م: ٢٧٦.

كلّ الصور الجزئية التي تتصل بالعقبات، ولهذا جاءت القافية المفاجئة مكثّفة مشحونة بالدلالات اللاحائية المختلفة، حتى أصبحت كلّ صور العقبات، جزئية بالنسبة الى الصورة التي قدمتها قافية (العراقيل)، كأن نقول مثلاً: (تهوي الصناديدُ). وقد تأتي مفاجأة الصورة في القافية، بسبب كون الصورة لا تنتم إلا بها كما في لفظة القافية (حياة)، وذلك في قول الشاعر (٤٩١):

لئن شنقتك أشرار الطغاة فحبل الشنق ينبض بالحياة

والمهم في هذا النمط أنّ القافية تحقق عنصر المفاجأة، وتوفير هذا العنصر لا يمكن تقنيه، لأنّه يعتمد على مهارة الشاعر وأسلوبه الخاص وثقافته العامة والفنية، وغيرها من الأمور، التي تؤلف مجتمعة شخصية الشاعر، وسنكتفي بضرب الأمثلة الكافية التي تبين منهج البرقعاوي في هذا الشأن، فمثلاً قد تأتي المفاجأة بسبب مخالفة بنية القافية الصرفية بالنسبة إلى ما سبقها وما يليها من قوافٍ، ففي قصيدة الشاعر التائية، ومطلعها المذكور آنفاً، جاءت معظم القوافي على صيغة جمع المؤنث السالم، وعليه يكون مجيء قافية على زنة اسم الفاعل، موفراً لعنصر المفاجأة، كما في قول الشاعر (٤٩٢):

لقد خسأوا فإنّ الحقّ يبقى ليفنى كلّ جبار وعاتي

وكذلك الحال إذا جاءت القافية اسماً لمفرد، كاسم الصنم (اللات)، أو اسم الجنس (فتاة) كما في قول الشاعر (٤٩٣):

أمّات الدين والإسلام حتّى دعا جهرّاً إلى هبل ولات
وقوله (٤٩٤):

نشيد وحدة الأوطان فيه يلقته الفتى إلى الفتاة

وكذلك الحال إذا جاء جمع مؤنث سالم قليل الاستعمال مثل: جمع لفظة (عاطفة) على (عاطفات)، لأنّ الشائع جمعها على (عواطف)، ولعل مرّد المباغطة في مثل هذه الحال يرجع إلى جدّة تلك الصيغة التي لم تستهلك في الاستعمال اليومي (٤٩٥). ويظهر ذلك في قول الشاعر (٤٩٦):

هلمّوا واسمعوا مني نشيداً يموج بفكرتي وبعاطفاتي

(٤٩١) ب: ٣: ٢٣٠.

(٤٩٢) م: ٢١٣.

(٤٩٣) م: ٢٣٢.

(٤٩٤) م: ٢٣٣.

(٤٩٥) ومثل ذلك جمع (رجل) على (رجال) وجمع (عنوان) على (عنوانات)، و(أم) على (أمّات) وغيرها. (الباحث).

(٤٩٦) ب: ٣: ٢٣٣.

وقد يلجأ الشاعر إلى خلق عنصر المفاجأة في خلق أجواء التناقض بين دلالات مفردات البيت ودلالة القافية، إذ يطيل نسبة التوقع لتأتي القافية مفاجئة، كما في قوله^(٤٩٧):

جعلت دمائي زورقاً لعبورها ولولا دمي في لجة الذلّ تغرقُ

وقد يأتي عنصر المفاجأة بما أسماه النقاد العرب القدامى بـ(المناسبة المعنوية)^(٤٩٨)، وهي في التشبيه التمثيلي أو المركب، وفي الاستعارة التمثيلية، وغيرها، على ما يفهم من المثال الذي ضربوه^(٤٩٩)، وكذلك تأتي بعض قوافي البرقعائي مؤدية تلاحم أجزاء الصورة المركبة، لتعميق أبعادها، كما في قافية (مئات) التي لذا جاءت في سياق الصورة المركبة، فإنها تولد بناءً كيفياً مفاجئاً للمعنى؛ لأنها متممة لصورة الاقتباس من الآية الكريمة: قال تعالى: **(في كلّ سنبلة فيها مائة حبة)**^(٥٠٠)، على الرغم من أنّ صورة التكرير في لفظة (مئة) أقل منها في لفظة (ملايين) في البيت السابق، يقول الشاعر^(٥٠١):

فإنّ قبر الطغاة كميّ قوم ستخلفه ملايين الكمّاة
كذلك بذرة للقمح تنمو وسنبها يصير إلى مئات

والأمثلة كثيرة في هذا الشأن في شعر البرقعائي، إلا أنّ ما تقدم يمكن أن نستخلص منه نتيجة فحواها: هو أنّ القافية التي تأتي في سياق مفاجئ تولد بناءً دلاليّاً كبيراً، لأنّ سياقها المفاجئ يقوم بشحنها بطاقة شعرية عالية، حتى أنّها تبسط شعريتها على الصورة، أو الصور التي سبقتها، فتكتسب صفة بلاغية أسماها البلاغيون القدماء بـ(التمكين)^(٥٠٢)، وما عنصر المفاجأة إلا نتيجة للبناء المعنى الشعري المحكم، الذي تولّده.

٣. بناء المعنى الشعري على مستوى النص:

أ. بناء المعنى الشعري المتوقع: يحدث هذا البناء على مستوى النص بوصفه امتداداً لبناء

^(٤٩٧) م.ن: ٢٦٨.

^(٤٩٨) المناسبة المعنوية هي: ((أنّ يبتدئ المتكلم بمعنى ثم يتمّه بما يناسبه معنى دون اللفظ)). خزّانة الأدب، تقي الدين أبو بكر علي بن عبد الله الحموي الأزرازي (ت ٨٣٧ هـ)، تحقيق: عصام شعيّو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٧ م، ط ١: ٣٦٧/١.

^(٤٩٩) المثال الذي ضربوه هو قول المتنبي:

على سابح موج المنايا بنحره غداة كأنّ النبل في صدره وبُلُ

قال صاحب الخزّانة إن: ((بين لفظة السابح ولفظتي؛ الموج والوبل تناسباً معنوياً صار البيت به متلاحماً)). خزّانة الأدب: ٣٦٧/١؛ العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: ٢٦٧.

^(٥٠٠) سورة البقرة: ٢٦١.

^(٥٠١) ٣: ٢٣١.

^(٥٠٢) التمكن: ((استقرار قافية البيت في موضوعها وعدم نفارها من محلها)). خزّانة الأدب: ٣٧٠/١.

المعنى في الجملة الأدبية، إلا أنه إذا امتد على طول القصيدة، فإنه يكون مملاً، ما لم يحدث نمو في الصورة الكلية، أو كسر لرتابة التوقع في المعنى بصور جزئية غير متوقعة، ومثال البناء الممل، يظهر في قول الشاعر^(٥٠٣):

هَلَمْ لِي عَلَى عَجَلٍ	كخاطر من الوجـل
فحبّـاً روايـة	قديمـة منذ الأزل
لقاؤنـا جنينـة	زاهيـة من الأمل
نحسّـه قصـيدة	رائعـة من الغزل
أفكارها عناقـة	ووزنها من القـبل
صور لها سحرية	تعلمت من المقـل
تحفظها قلوبنا	وتنتشي بلا ملـل
ولم تزل نفوسنا	من الهوى بها شـعل

نلاحظ أنّ المعاني كلّها تحوم حول معنى واحد، هو مشابهة الحبّ لنص شعري؛ رواية أو قصيدة، ثم تأتي معانٍ تفصيلية للمشبه به في الألفاظ: (أفكارها، ووزنها، وصورها، تحفظها)، ثم صورة تبيّن غرض القصيدة، وهو (الغزل) ووصفها بالروعة... وذلك أدّى إلى إلغاء صورة (الجنينة)، وصورة (اللقاء)، لأنّـه لم يتطور، إنّما أختزل اختزالاً بين يدي صور الإحساس بالقصيدة وملحقاتها ابتداءً من الفعل (نحسّـه). وقد انفصل معنى البيت الأخير عمّا سبقه من المعاني، فساعد على هيمنة معنى واحد رتيب. وتظهر الرتابة أشدّ في النصّ الآتي لتكرار الصور المتشابهة الأثر في سياق أفعال الأمر على طول النص، يقول الشاعر^(٥٠٤):

أشعلوا النار بحقد الجبناء	واحرقوا حتى عيون الأبرياء
واذبحوا كلّ صباح واطفئوا	أعين الأنجم من غير حياء

^(٥٠٣) ب: ٣٧٨.

^(٥٠٤) م: ٢١٩.

واركضوا عاصفة مسعورة	تطأ الزهرَ بريح من وباء
وانفثوا دخانكم فوق الدنا	واخنقوا الانسام في صدر الفضاء
واركبوا أوهامكم وانطلقوا	في دياجي اليأس من غير رجاء
واقذفوا نار الصواريخ التي	أضمرت للنار آيات الولاة
وارفضوا كلّ التعاليم التي	قهرتكم من بلاغ الأنبياء
واجعلوا أذانكم صمّاً ولا	تسمعوا للسلم آيات الإخاء
واخرجوا من وطن الله إلى	عالم ممتلئ بالكبرياء
ثم ميسوا مرحاً وامشوا على	رئة الأرض بزهو الخيلاء

وقد التفت الشاعر إلى رتابة هذا المعنى في نصّ آخر، يعتمد على تكرار صور الأسئلة، فلوّن رتابة بناء معانيه بصور استعارية وأساليب أخرى، وذلك يظهر في قوله^(٥٠٥):

وطلبتِ وصفاً فارتبكن مشاعري	ماذا سأرسم من جمال باهر
الفجر؟ وهو تالّق وتدفق	من وجنتيك على دجاي العاكر
النجم؟ وهو تالّلاً وتوهجّ	ما فيه من عينيك نفثة ساحر
الزهر؟ ما عطر الورود لمغرم	بأجل نشوى من لماك العاطر
الروض؟ ما شجر وفوق غصونه	بمغرّدٍ إلا لحبّ قاهر

فالاستعارات (الدجى الماكر)، و(العين النافثة السحر)، و(اللمى العاطر)، و(القلب الشاعر)، فضلاً عن تنوع الأساليب، مثل: أسلوب النفي: (ما فيه)، وأسلوب الحصر: (ما شجر إلا) وغيرهما، قد ساعد على توليد معاني نامية، لكسر رتابة المعنى المتكررة. ولما كان بناء المعنى الشعري على مستوى النص عرضه للرتابة، بسبب امتداده على طول النص، لذا نجد هناك جملة من الوسائل التي يستعملها الشاعر للتخلص من التكرار الممل، أهمها ما يأتي:

أولاً: استعمال الصور المجازية والأساليب المختلفة: لكسر التوقع العالي، وقد أشرت إلى ذلك أنفاً.

ثانياً:توظيف الحدث القصصي:كما في قول الشاعر^(٥٠٦):

إِثْمًا طَاشَتْ مِنَ الْأَهْلِ يَدٌ	غَرَسَتْ سَكَيْنَهَا وَسَطَ حَشَانَا
أَوْ مِنْ أَبْنَاءِ يَعْقُوبَ فَهُمْ	أَلْبَسُوا ذُنُوبَ أَخِيهِمْ طِيلَسَانَا
لَطَخَوْهُ بِدَمِ النَّفْطِ وَهُمْ	يَعْلَنُونَ الْآهَ يَبْكُونَ حَزَانِي
يَا أَبَانَا يَوْسُفَ قَدْ أَكَلَ الذَّنْـ	بَ وَقَدْ شَاهَدَهُ النَّاسُ عِيَانَا
أَخْضَعَ الشَّمْسَ لَهُ مَذْ سَجَدَتْ	فَهِيَ تَعِشِينَا فَيَزْدَادُ عَمَانَا
فَارِمِهِ فِي الْجَبِّ تَنْقُذَ وَطْنَا	فِيهِ صَهْيُونَ لَنُكْتَالَ جَمَانَا
أَوْ يَا قَدَسَ جَرَاحَاتِ التِّي	بَيْنَ جَنْبَيْكَ شَأْبِيبَ عَزَانَا
غَضَّتْ الْأَخْوَةَ عَنَّا عَزْمَهَا	وَاسْتَسَاغَتْ فِي الْمَهْمَاتِ الْهُوانَا

فالملاحظ أنّ هذا النص يدور حول صورة غدر الأخوة، من بدايته حتى النهاية، ولولا دخول الحدث القصصي لكانت الصور المتكرر للغدر مملة، لأنّ حبكة الحدث القصصي تصبح هي العنصر المؤثر، والموحي بنمو المعنى من خلال نمو الحدث القصصي، الموحي بمعنى الغدر.

ثالثاً: استعمال الموسيقى الشعرية: يلتجئ الشاعر لكسر رتابة المعنى إلى استعمال القافية الداخلية، أو أنّه يستثمر عنصر الموسيقى لقطع سيل التوقعات الدلالية المتشابهة، موهما بذلك أنّه بدأ معنى جديداً. وذلك يظهر في كثير من قصائد الشاعر الطويلة كقوله^(٥٠٧):

طاولي يا كوفة الجند السماء	فهنا ميثم هزّ الكبرياء
وانتضى مخدّم قول ملهّب	ينسف الجور فيذروه هباء

ثم يقول^(٥٠٨):

طاولي يا كوفة الجند السماء	وافخري حتى على الشهب إعتلاء
ثم قولي للنجوم ارتشفي	من دماء الحقّ عطراً وسناء

.....
ثم يقول^(٥٠٩):

طاولي يا كوفة الجند السماء	وارفعني حتّى على الشمس لواء
----------------------------	-----------------------------

^(٥٠٦) ب ٣: ٢٩١.

^(٥٠٧) م.ن: ٢١٤.

^(٥٠٨) م.ن.

^(٥٠٩) م.ن.

غرسَ الاسلام عزمًا ومضاءً

فهنا حيدرة من روحه
وفي نص آخر يقول^(٥١٠):

فحبّل الشنق ينبض بالحياة
تكون حياته بعد المماتِ

لئن شنقته أشرار الطغاة
ولم تعدم حياتك فالمضحّي
ثم يقول^(٥١١):

وبركان يثور على الطغاة
يقررّه سجلّ التضحياتِ

دم الثوار زيت للحياة
وحقّ الشعب إن يخفيه طاغ
ثم يقول^(٥١٢):

فإنّك قد خلدت مدى الحياة
على سبيل الفداءِ السامياتِ

لئن شنقتك أشرار الطغاة
لأنّك قد سلكت بكلّ عزم
ثم يقول^(٥١٣):

فأنّا في جحيم النائباتِ

لئن شنقتك أشرار الطغاة
وقصيدة أخرى يقول^(٥١٤):

كلّ ما حشدّ الخنا من جنود
ينذر الظالمين بالتبديدِ

سوف يفنى بوثبة المولود
ويدوي بزعة الموت صوت
ثم يقول^(٥١٥):

كلّ صرح ممنّع بالحديدِ
من لطاغ على الجموع غنيدِ

يا قوى البغي شيدي ليزيدِ
 واجمعي المال من جهود الملايينِ
ثم يقول^(٥١٦):

فراّت يحنُّ إلى الموسمِ

أيامربد الشعر هذا فمي

(٥١٠) ب ٣ : ٢٣٠.

(٥١١) م.ن.

(٥١٢) م.ن: ٢١٣.

(٥١٣) م.ن: ٢٣٢.

(٥١٤) م.ن: ٢٤٠.

(٥١٥) م.ن: ٢٤١.

(٥١٦) م.ن: ٢٨٧.

وصوتي مآذن ما طأطأت مصابيحها للـدجى المظلم
ثم يقول^(٥١٧):

أيامريد الشعر هذا فمي فرات يحنّ إلى الموسم
أتيت لأبصر كيف الجراح ترفاً فراشاً على الميسم

والمهم هو أنّ الشاعر استعمل العنصر الموسيقي عند تقليبه وجوه المعنى الواحد، فضلاً عن استعماله للصور البيانية وذلك لكسر رتابة التوقع لدى المتلقي، إذا طال النص.

ب. بناء المعنى الشعري غير المتوقع: يختلف هذا الضرب من البناء عن بناء المفردة والجملة، لأنّه يضبط بناء معنى النص كله، وفي اعتقاد الباحث أنّ جمال هذا البناء يخضع لشرطين؛ أولهما: أن تأتي المعاني المتشابهة الوقع فتتمد في النص وتنمو نمواً كمياً لا يصل بها إلى أن تكون فضفاضة مملّة، وثانيهما: أن تأتي المعاني المعارضة في نهاية النص، وتكون موجزة ومكتفة، أي تمثل صورة موقف Situation، ويتحقق الشرطان في قول الشاعر^(٥١٨):

أنا في بحر شقوة وبلاء	مشرئب إلى رجاء السماء
وهياج الأنواء يعصف في نفـ	سي فيطغى على شموخ مضائي
وهبوب الأمواج لم يبق لوحاً	لسفين مهشّم الأعضاء
وحبال الحياة في قبضة الريـ	ح وعمري على شفير الفناء
وضلال الزمان يحشد ليلاً	شبحياً على طريق الرجاء
واضطخاب الحيتان حول كياني	شباك من شراسة وعداء
غير أنّي أحسّ أنّ إلهي	سوف يستلني من الأرزاء
فهو في وحدتي يفيض على نفـ	سي حناناً يموج بالألاء
ليس غير الرحمن يملأ روحي	أملاً مشرقاً لدى الضراء

نلاحظ تتابع المعاني المتوقعة في الأبيات الستة الأولى، التي جاءت تصور حالات الكدر المنصبة على نفس الشاعر، وقد بالغ في تصوير شدة المنغصات حتى حملنا على توقع حدوث مأساة، لكن جاء معنى جديد غير متوقع في الأبيات الثلاثة الأخيرة عارض الدلالة الحزينة عند اللحظة التي هيأت لوقوع الكارثة، فكانت على عكس ما توقعنا، إذ جاءت صورة المنقذ أو المخلص. ويظهر تداعي معاني النص غير المتوقع جلياً في القصائد القصيرة التي يمكن رصد

^(٥١٧) ب: ٣، ٢٨٧.

^(٥١٨) م: ٢١٨.

تحوّلات المعنى الشعري فيها، وذلك كما في قول الشاعر^(٥١٩):

صورٌ من الماضي وما أدراك ما تلك الصور
رقدت كأنفاس النجوم تدبّ في أذن السحر
وشذا كأحلام الورود تنام في لثم القمر
ذهبت وهل يلتذّ بالأضواء مكفوف البصر؟!

نلاحظ هنا أنّ المعنى المفاجئ، الذي يلخص الموقف قد جاء مفاجئاً ومكثفاً، لأنّه جاء بعد إثارة سلسلة من تداعيات المعاني المتشابهة الوقع، التي أوحى للمتلقّي بمجيء مزيد من الصور المتنامية، لكن الشاعر اكتفى بهذا القدر من التوقعات لإكمال معنى التحسّر على فردوسه المفقود، فجاء بمعنى مضاد موجز لخّص موقفه.

٤. بناء المعنى الشعري في الحدث :

كثيراً ما يوظف الشعراء الحكمة في أشعارهم، ولكي تتسجم الحكمة مع النص الشعري يتطلب الأمر تكثيفها، والاقتصاد بالفاظها، وغالباً ما تتضمن عناصر الفن الدرامي باستعمال الحوار والتركيز على مواقف صراع الإنسان مع نفسه أو مع محيطه، وهذه العناصر تصبح فعالة إذا تضمنت معاني متنامية تتنامى مع أحداث الحكمة وتسارعها، ويظهر هذا الضرب من البناء في قصائد البرقعاء التي تشفّ عن ذكاء وثاب، وإدراك لحقائق الوجود المادي، فهي تتضمن المشاعر والأحاسيس العميقة، التي تضمّ معاني التضحية والكدح والدموع وما إليها، حتى حظيت برؤية فجائية تأتيه طائفة يبصر فيها الحقيقة الحرفية الضارية التي ينطوي عليها عالم تسيّره دوافع القوة والسيطرة، وكلّ ما يخالف نظام الوجود^(٥٢٠)، يقول الشاعر^(٥٢١):

يا قوى البغي شديدي ليزيد	كلّ صرح ممّنع بالحديد
واجمعي المال من جهود الملايد	ين لطاغ على الجموع عنيد
واحشدي القصر بالحسان اللواتي	تتثنّى على ارتجاج النهود
واتركي الحكم للهوى فالملذات	سكارى تأبى نظام الوجود

هذه اللوحة المفجعة إذا كانت تصوّر الظلم التاريخي وفساد الحكام، فإنّها تنقل في السياق

(٥١٩) ب ٣: ٢٦٠.

(٥٢٠) انظر: الفن الدرامي في الشعر، مقالة: هوراس غريغوري، في ضمن الأديب وصناعته، بإشراف: روي كاودن، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، منشورات مكتبة منيمة، بيروت بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت نيويورك، ١٩٦٢م: ١٣٨.

(٥٢١) ب ٣: ٢٤١.

الدرامي لوحة اندحار الظلم بين يدي ثائر تاريخي يثور بدافع إيماني لا يهاب الموت ليعيد قوة الدولة الإسلامية في صدر الرسالة ويكشف كشفاً درامياً عن مصادر قوتها وعزّها، يقول الشاعر^(٥٢٢):

سوف يبدو الضحى ويتألق النور	ر فيطغى على الليالي السود
ويثور الأيمان يقحم الموت	ت ليحيا عدل السما من جديد
عندها تعلمين أن الضحايا	معول النصر في يمين الخلود
وتلوذين عند ذلك بالحر	مان بالذلّ بالخنا بالجوهر
ويثور الشعب المكابد للظلم	م انتفاضاً من رقدة وجمود
وتطيح التيجان من مفرق البغي	لتعشو بها خيول الصيد

نلاحظ هنا استحضار انتصار الخير على الشرّ متجسداً في لحظة التنوير التي تكتشفها قوى البغي في الصراع، إذ تكتشف الحقيقة التي لم تكن في حسابها من أنّها ستتهاوى بين يدي ضربات معول النصر الخالد، ولكن كيف تعلم خلوده وقد انتحرت وماتت إذا لم يكن الخطاب موجهاً لقوى البغي الحاضرة؟ هنا يتحتم على تنامي المعاني الدرامية أن تقدم لوحة لقوى البغي الحاضرة تصوّر كيفية اندحار قوى الماضي الغاشم، وذلك ما فعله البرقعائي، إذ قدّم الدرس أو العبرة المستمدة من أحداث الماضي، للأجيال الحاضرة، في لوحة حركية استطاعت الأفعال المضارعة أن ترفدها بحيوية في الجمل الفعلية المضارعة: (تلوذين، يثوب الشعب، تطيح التيجان، تعشو بها...)، وهذه الحركة تقدم أحكاماً وحدوداً وكنائيات ومتناقضات تتطور أحداثها بتسارع درامي لا تدنو من نهاياتها إلا نكون في انتظار وقعة السكين، أو قل انسداد ستار الفصل الخامس^(٥٢٣). وهذا جزء من الرسالة يفيد من أراد أن يعتبر، ولكننا نتوق إلى مشاهدة حال اندحار أخرى لحاضر الظلم، مادام الظلم لم يعتبر من أحداث الماضي، وهو موجّهود في الواقع المعيش، فلا ينبغي للحدث الدرامي أن يدير ظهره عن الواقع ويكتفي بالتطهير المزيّف في تذكّر الماضي حسب، وإلّا يبراد من تذكّر الماضي إثارة روح الثورة في الحاضر، فما دام هناك ظالم فلا بدّ من أن يكون

مقابله حسين ثائر، يقول الشاعر^(٥٢٤):

(٥٢٢) ب ٣: ٢٤١.

(٥٢٣) انظر: الفن الدرامي في الشعر: ١٣٨.

(٥٢٤) ب ٣: ٢٤٢.

كم نراها ماثماً تملأ الأر ض لتغفو على مهاد الرقود
لم يضرنا ماذا يلاقي أخونا من مأس كائننا في عيد
كم تمادت بنت باريـ س وراحت تبيدنا في البيد
وسكتنا على اليهود وهل يسكت إلا مشايح لليهود
يا إمام الثوار إنا رعايا ك سنسري بوحيك المنشود
هب لنا كي تثير في روحنا العز شعاعا من نهجك المحمود

نلاحظ أن الشهيد التاريخي قد بعث عزمه وإيمانه في نفوس الجماعة الحاضرة، وكذلك في الروح العربية الشائرة الأصلية التي توارثها الأبناء عن الآباء، ومن تلاحم الروح الشائرة والإيمان، كل هذه العوامل تتآزر لخلق توازن بين القوى المتصارعة، وتصبح مستعدة للنزال، الذي لا يتجسد إلا بالفعل **Action**، ويبلغ ذروته في لحظة التنوير، وهي اللحظة التي تكتشف فيها القوة المتمادية بأنها بدأت تتقهقر، يقول الشاعر (٥٢٥):

فألدم العربي مازال فينا يشعل الثار والإباء التليد
وسنلقي على الطفغة دروساً تتأظى بعزمننا المشهود
عندها يعلمون أن أولي الحـ ق شواظ على البغي العنيد
وبأن الإصرار بركان حق فإذا ثار لم يدع من سدود

والمهم هنا أن الحدث الدرامي في الشعر، يقوم على نمو المعنى كلما تقدم الحدث، وقد لمسناه متحققاً في عقدتين متصلتين. وللشاعر كثير من المقاطع التي تستثمر عناصر الفن المسرحي، وهي على صلة تامة بحال الكونية التي نواجهها اليوم، وقد تابع فيها استقصاء الحقيقة شعرياً بشكلها درامي، وإذا اقتضى الأمر تطرّف إلى الميلودراما (٥٢٦)، كما في قصيدته (يتم في كوخ)، يقول الشاعر (٥٢٧):

تبكي وصبيتها الجياع تصيح يا أماه خبزا
والكوخ تلطمه الرياح بعصفها فيُهزّ هذا

(٥٢٥) م.ن.

(٥٢٦) الميلودراما Melodrama أو الفاجعة أو المشجاة: هي الدراما التي تتضمن الحوادث المثيرة أو العاطفية المسرفة التي تعالج بطرق فنية معقدة لتصبح موهمة بالواقع. انظر: معجم مصطلحات الأدب: ٣١٠.

(٥٢٧) ب ٣: ٢٦١.

والبرد جمّد دمعها وانساب في الأضلاع وخزا
والياس ينحر كلّ أمنية لها فيمن تعزّى
حتّى السما بالرعد راعفة وحتّى الدفء عزّا

وإذا كان هذا النص لم يتطور درامياً بعد هذا المشهد الوصفي، إلا أنّ الشاعر كشف لنا عن جريمة اشتركت فيها قوى متعددة؛ الإنسان في ظلمه لأخيه، والطبيعة في عواصفها وبردها، والسما أيضاً قد اشتركت في تلك الجريمة، والجريمة غذاء دائم للشعر الدرامي ذاك بأنّ ((سقوط الإنسان موضوع خطير يشغل كلّ ذهن، وفيه يكشف عن حالة الكينونة البشرية))^(٥٢٨).

وكذلك يرينا الشاعر في مكان آخر مأساة الفقير الذي أصبح بفعل الاضطهاد لا قيمة له، إذ أصبح آلة مسخرة بيد الغني المتجبر وأعوانه؛ يسخرونها ويستخفون بها، إمعاناً في كشف لا إنسانية الأغنياء، والمتعاطفين معهم، طلباً لرضاهم وتملقهم، يقول الشاعر^(٥٢٩):

تركوا الفقير يموت من حرمانه	جوعاً ويعرى في الشتاء ويبرد
يرنو إلى قرص الشعير يظنّه	بدرأً وهل تدنو إلى بدر يد
متبابل الأفكار ينظر فوقه	لا راحم يدنو إليه فيسعد
فيعيث في أفكاره متربص	ليموت فيه ذكاؤه المتوقد
ويبت فيه مبادئاً مسمومة	تردي الجباه بسمّها وتبدد
ويريه من بعد سراباً خادعاً	ويقول ذلك يا شباب المورد
فيروح يلهث للسراب وعزمه	ينساب فيه طموحه المتوقد

ولما كان الشعر - كما نعرف - يعتمد على انتقاء الألفاظ والاقتصاد بها، فلا بد من أنّ الفعل الدرامي في ضمن القصيدة يخضع للقواعد نفسها، والفعل الدرامي في الشعر لا يمتد امتداد مسرحية تستغرق ساعتين أو أكثر، بل يضغط ويكثف بوسائل كثيرة منها: التشبيه والتناقض والنكتة والإيقاع والقافية^(٥٣٠)... إلى ما إليها من وسائل.

والملاحظ في النص المذكور تنامي الحدث نمواً درامياً كميّاً متسارعاً، فبعد رسم مشهد الفقير يظهر فعل التأثير على الشخصية المأساوية في الفعل المعطوف بحرف (الفاء) الذي يفيد في بيان سرعة تعاطف المفردات التي يربطها، وذلك يظهر في تركيب (فيروح)، وما تحمل هذه الصورة من تداعيات درامية مستوحاة.

^(٥٢٨) الفن الدرامي في الشعر: ١٣٩.

^(٥٢٩) ب: ٣: ٢٣٨.

^(٥٣٠) انظر: الفن الدرامي في الشعر: ١٣٨.

وأخيرا يمكن أنْ نستنتج أنّ البرقعاعوي في أغلب قصائده كان مجيدا في خلق المعاني الشعري في نسق دلالي مؤثر، وذلك من خلال توفير عنصر النمو في المعاني الشعرية، وعنصر المفاجأة الناتج عن النمو الكيفي في مستويات النص الثلاثة؛ مستوى المفردة، أو التركيب الذي هو بحكم المفردة، ومستوى الجملة الادبية، ومستوى النص كله، فضلا عن استثمار العناصر الدرامية والقصصية والتضمين والاقتباس لتحقيق هذا الغرض، وهذا يوفر تدفق المعاني والايحاءات الجديدة الى جانب استمرار التأثير في حواس المتلقي، بإشراك أكثر من حاسة، فضلا عن عقله .

الفصل الثالث

الاستعمال الشعري للغة

١. الاستعمال الشعري للمفردة.

٢. الاستعمال الشعري على مستوى الجملة.

الاستعمال الشعري للغة:

شهدت البيئة التي ولد فيها البرقعاوي - منذ وقت مبكر - حالة اهتزاز الرؤية في النظر إلى الأشياء وقضايا العصر، فشهدت بدايات حركة فكرية وأدبية لها طابعها التنويري، تمثلت في النهج الداعي إلى التحرر^(٥٣١)، حتى سميت مدينة النجف بـ ((مدينة الأحرار))^(٥٣٢)، لأنها ألهمت الشعراء بالنزوع إلى التجديد، والإعلاء من شأن الوعي بكل أبعاده، ونقد كل مظاهر الجهل والتخلف. ومن هذه المظاهر تصحيح العلاقة بين ((اللغة والعاطفة [في الشعر]، وإعادة التوازن بين عناصر القصيدة، وذلك بالتعبير عن تجربة الشاعر بلغة عصره، وأساليب عصره... بلغة العصر هي لغة الشاعر التي يعبر بها عن معاناته في عمل فني يمتلك شواهد الانتماء الحق إلى العصر))^(٥٣٣). وكان من بين الذين تأثروا بهذا النهج، البرقعاوي، الذي أطلّ بوعي جديد، وبموقف واقعي، واهتمام بما يدور حوله من مشكلات اجتماعية وسياسية، والتصاقه الشديد بالقضايا التي تهم المجتمع، والإنسان بجملته. وهذا هيئاً نتاج الشاعر إلى الاقتراب من كلام الناس، وإلى ردم الهوة بين الشعر والقارئ، الذي شكّا من صعوبة الشعر الحديث، وتعقيد تراكيبه وصوره^(٥٣٤)، وذلك ما حرص عليه البرقعاوي في أغلب قصائده، فكان له أسلوبه الخاص في استعمال اللغة، وسوف يكون البحث في هذا الفصل على الاستعمال الشعري للغة في المحور السياقي التأليفي، وفي مستويين هما: الأول: مستوى المفردة أو ما هو بحكمها، والثاني: مستوى الجملة الأدبية.

١. الاستعمال الشعري للمفردة:

^(٥٣١) انظر: شعراء الغري علي الخاقاني، منشورات دار البيان (٢٢)، النجف الاشرف، ١٩٥٦م: ١٤٩/١٠.

^(٥٣٢) م.ن: ٦٨/١٠.

^(٥٣٣) حركة الشعر في النجف الاشرف وأطواره خلال القرن الرابع عشر الهجري، دراسة نقدية، د. عبد الصاحب الموسوي، دار الزهراء للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م)، ط١: ٥٩٩، ٦٠٠.

^(٥٣٤) انظر: دبير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيّمش، سلسلة دراسات (٣٠١)، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٨٢م: ١٧٣، ١٧٤.

جاء معظم شعر البرقعائي في انتقاء المفردات والتراكيب البسيطة من حيث بنيتها ومعانيها، سهلاً وقريباً إلى افهام الجمهور، فليس هناك من وحشي أو غريب، ويظهر ذلك في قوله^(٥٣٥):

حملتُ حبك في قلبي وفي عصبي يا سرَّ حزني ولون الحلم في الهدب

هذي الازاهير ظمأى ليس يرفدها إلا لقاء الشذا بالماء والذهب
كانت مرارة أيامي تعلّمني أن أجعل الجرح مهراً سار للغلب
وأن صدرك ميدان لأمنيّتي عوّدت باسمك أحلامي من التعب
ما أنت إلا حقول الحبّ أمنحها صدق التوهج من أشواق منجذب

إلا أنّ شعر البرقعائي لم يأتِ كله على هذا النمط المذكور، لأنّ انتماءه إلى المدرسة الكلاسيكية الجديدة، كان يحتم عليه الإخلاص لتراث الأمة الثري، فضلاً عن اتصال نتاج هذه المدرسة بما هو يوميّ مواكب للإحداث والقضايا الاجتماعية والسياسية، وهذا أمر جعل الشاعر بين يدي مفارقة أثّرت في نمط التعبير في انتقاء المفردات القديمة، والمستجدة، بما يلائم التعبير عن التجربة الشعرية. لذا يمكن دراسة تعامل الشاعر مع مفردات اللغة على النحو الآتي:

أ. توظيف المفردة التراثية:

استطاع البرقعائي الارتقاء بمستوى المفردة التراثية القديمة الاستعمال إلى المستوى الذي جعلها معبرة عمّا يجيش في نفسه من معانٍ معاصرة، لكنّ المتلقي يحتاج دائماً إلى المعنى المعجمي، بوصفه مرجعاً للدلالة الجديدة، وهنا تكمن مهارة الشاعر في تبيان ملامح المعنى المعجمي، من غير أن يكلف متلقيه عناء مراجعة المعاجم، وهذا أمر ضروري يفيد في إدامة زخم التلقي، وذلك ما حصل في أسلوب البرقعائي، إذ كان أسلوبه في التعامل مع المفردات التراثية القديمة، يوقّر الإحياء بالمعنى المعجمي، ليقيس عليه المتلقي مدى انحراف ألفاظه باتجاه الدلالات المجازية. ومثال ذلك لفظة (أسفع) في قول الشاعر^(٥٣٦):

كانّ الطباشير شمسٌ بدت لعينيه في أفق الإصبع
تشعّ على صدر سبورة تبدد من جهله الأسفع

إذ جاءت مفردة (أسفع) صفة للجهل، التي يمكن تبديدها بالنور، فأى شيء يمكن تبديده بالنور

(٥٣٥) ب: ٢٢٦.

(٥٣٦) ب: ٢٦٣.

سوى الظلام والسواد؟، لكن ليس بمعناه الحسي، لأنّ الإضافة إلى (الجهل) ترفض الدلالة الحسيّة، ولهذا تصبح دلالة الـ(أسفع) في السياق دالة على صفة الضلالة، وعمى البصيرة، ومن هنا يصبح الرجوع إلى المعاجم^(٥٣٧) مضللاً للمعنى المطلوب، ويصبح السياق الشعري هو المرجع لدلالة الكلمة.

وكذلك تضيء مفردة (السيف) الموصوف بـ(انتصار حدّه)، معنى لفظة الـ(مخزم)^(٥٣٨) القديمة، المأخوذة من الحسم والقطع السريع، وذلك في قول الشاعر^(٥٣٩):

إذا السيف لم ينتصر حدّه فلست أسمّيه بالمخزم

وكذلك يستدل القارئ على دلالة الألفاظ القديمة مثل: (المستاف، والسغب، والقرى...) إلى غير ذلك من مفردات قديمة قلّ استعمالها، حين يضعها الشاعر في سياق موح بمعناها المرجعي، فضلاً عن المعنى الجديد، وذلك يظهر في قول الشاعر^(٥٤٠):

وأنا هنا وإلى الغري يهزّني ظمأ العطور بلهفة المستاف
وأنا هنا وإلى الغري يشدّني سغب القرى لبشاشة المضياف

يحتّم السياق الذي ورد فيه تركيب (ظمأ العطور)، أن يكون مقابلاً لعبارة (لهفة المستاف)، أي: قاطف الزهور، وكذلك يكون تركيب (بشاشة المضياف)، مقابلاً للفظـة (السغب)، فيكون السغب دالاً على الجوع، في حين يؤدي تركيب مفردتي (العطور)، و(السغب) مع غيرهما، فضلاً عن توليد صورة استعارية: (ظمأ العطور)، و(سغب القرى)، التي توحى برسم الأبعاد النفسية للمستاف، وللساغب معا. أمّا البعد الجمالي المضاف على الألفاظ التراثية القديمة مثل (الحممة)، فيتولد من تركيب المفردة تركيباً استعارياً، بإضافتها إلى لفظة (النور)، كما في قول الشاعر^(٥٤١):

وحممة النور من أمةٍ ترشّ الغياهب بالأنجم

^(٥٣٧) ذكر الزمخشري على سبيل المثال ((بها سفعة سواد، وأثاف سفح، وكل صقر اسفع، وكل ثور وحشي أسفع... وسعفته النار لفتحته، وتسفع بالنار: اصطفى....)). أساس البلاغة، جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري (٤٦٧-٥٣٨هـ)، دار صادر، بيروت ١٩٧٩م، مادة (سفع).

^(٥٣٨) انظر: أساس البلاغة، مادة (خزم).

^(٥٣٩) ب: ٣: ٢٨٧.

^(٥٤٠) م: ٢٦٦.

^(٥٤١) م: ٢٨٧.

إذ تصبح المحصلة النهائية للتركيب، استعارة تفقد فيها اللفظتان معانيهما الأصلية، فلم تعدّ الحممة حممة، بعد إضافتها إلى لفظة (النور)، ولم يعدّ النور نوراً أيضاً بعد إضافته إلى (الحممة)، وذلك ما تفعله الاستعارة، إذ تصهر المتنافرات فلا نجد إلى فصلهما من سبيل.

وقد يسلط شطر البيت الضوء على عجزه لوجود نسق في الدلالة بين الشطرين، كما في قول الشاعر^(٥٤٢):

الآن الظلام أوسع بطشاً أم لأن الهدى مهيض الجناح

نلاحظ أنّ شطر البيت يدلّ على صورة التجبّر الشديد الذي يؤدي بكلّ مقاوم، لذا تكون لفظة (مهيض) دالة على الضعف، ويدلّ تركيبها مع لفظة (الجناح) على ضعف الجناح في حمل الطائر، وذلك لا يكون في إطار صورة البطش، إلا مكسوراً، فيكون معنى (مهيض) مكسوراً، ولا يهمننا بعد أن نعرف أنه قد كسر بعد جبر.

وفي بيت لاحق نجد المقابلة هي التي تضيء معنى المفردة الغريبة، فالسمااء تقابل الجبال، وهما يدلان على الارتفاع والعلو، في حين تدلّ الأرض والبطاح على الانبساط والانخفاض، لذا يُعرف معنى (البطاح) من سياق المقابلة، وذلك في قول الشاعر^(٥٤٣):

كيف لا تسقط السماء على الأرض وتهوي الجبال على البطاح

والمهم هو أنّ أغلب ما جاء من مفردات قديمة في شعر البرقعائي، قد استطاع الشاعر أن يضيء معانيها العامة بالسياق الشعري، ليكون ذلك المعنى أساساً يقاس عليه نسبة الانحراف المجازي إلى المعنى المعجمي، وقد تمّ ذلك من غير تكلف، لتكيّف أسلوب الشاعر العام مع النمط الذي يريد به جلاء صورته الشعرية، كي تصبح معبرة عن المضمون الإنساني الجديد، إذ تصبح في النهاية قريبة إلى مدارك الجمهور المعاصر، لأنّ المفردات الغريبة وتراكيبها البسيطة تصبح معبرة عن هموم أو عن مواقف معاصرة. لذا لا نجد غرابة في قول الشاعر^(٥٤٤):

يا خيول الحزن صولي في عزائي صهل الجرح ولم تنفر دماي

لأنّ تركيب (خيول الحزن)، صورة قائمة في نفسها لا علاقة لها بحدود الزمان التاريخي، ويصبح كلّ ما تستدعيه من مفردات قديمة متصلة معها في السياق، معبرة عن موقف معاصر، فالشاعر القادر هو الذي يتحرر من بعض نوااميس اللغة مهما تجلت سيطرتها

^(٥٤٢) ب: ٣: ٢٣٥.

^(٥٤٣) م.ن.

^(٥٤٤) م.ن: ٢١٧.

عليه، ولا سيما في مجال استعمال الكلمات^(٥٤٥).

هكذا استطاع الشاعر أن يبعث الحياة من جديد في ألفاظ هي على وشك الاندثار أو الموت، وقد تأتّى له ذلك من حساسيته الخاصة إزاء المفردة الموروثة، وتكمن بعض أهمية عمل الشاعر هذا، في قدرته على إكساب تلك المفردات إحياءات جديدة، منبثقة عن الحالة النفسية أو الضرورة الموضوعية أو الفنية للعمل الشعري، فإذا بالمفردة التي نأى الاستعمال عنها لقدمها معاصرة بعد أن مدّها الشاعر بالحياة، وهذا هو استعمال الاتجاه الكلاسي الجديد ((فلا يكتفي باللغة المعاصرة، بل ينبغي أن يمتد إلى الجذور الضاربة في العمق فيستحضر التراث اللغوي على قدر سعة إطلاعه ليأتي بناؤه متناسلا عبر وشائج تتداعى فيها دلالات الألفاظ بحيوية أكثر))^(٥٤٦).

ب - توظيف المفردات الحديثة:

يسبغ الإنسان على المبتكرات الحديثة أسماء، تضاف - عادة - إلى الخزين اللغوي، وتصبح في النهاية مباحة للاستعمال الشعري، بوصفها مادة أولية وقد وردت في شعر البرقعائي مفردات معاصرة مثل: (الذرة، المدفع، الدبابة، الصاروخ...) وغيرها من ألفاظ التكنولوجيا الحديثة، شأنه شأن شعراء جيله المنفتحين على الواقع وقضايا المعاصرة، لكن ورود هذه الألفاظ في شعر شاعر ما، لا يدل على حداثة شعره، لأنّ الحكمة تكمن في توظيف المفردات الحديثة، وتراكيبها البسيطة، للتعبير عن التجربة الشعرية المعاصرة يقول الشاعر^(٥٤٧):

ضاقّت الأرضُ بآلاتِ الفناء	ومشى الظلم بزهو الكبرياء
فإذا الصاروخ في أعماقه	شعلة الموت وحقد الأثرياء
وإذا المدفع ضجّت فوقه	فوهة النار لقذف الأبرياء
والأساطيل لما قد حملت	من قوى الشرّ وأنواع البلاء

.....

وقوى الذرة إمّا انفجرت	تمضغ الأرض وأجواء الفضاء
------------------------	--------------------------

نلاحظ أنّ المفردات المعاصرة مثل: (الصاروخ، والمدفع، والذرة...) وغيرها، تشير كلها إلى معانيها الواضحة، أو تشير إلى ظواهر الأشياء، لذا نجد لها باردة محايدة بالنسبة إلى الوجدان، بل إنّ بعضها ثقيل على السمع كـ(الصاروخ) مثلاً، وإنّ وردت في سياق موضوع إنساني. لكن هذا النوع من الإشارات الموضوعية ليس هدف الفن، لأنّ هدف الفن يكمن في أن لا يكشف المضمون عن

^(٥٤٥) انظر: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: ٧٨.

^(٥٤٦) لغة الشعر عند الجواهري، د. علي ناصر غالب، دار الصادق، العراق، بابل، ٢٠٠٥ م، ط ١: ١٦٧.

^(٥٤٧) ب ٣: ٢١٨، ٢١٩.

نفسه، إلا بأقل قدرٍ مستطاع عن مضمون الحياة، وعن الكيفية التي يظهر بها هذا المضمون، ذلك عن طريق تمثيل الأشياء في شكلها الخارجي المعبر عن حقيقتها الباطنية لتصبح في النهاية حيّة في نفسها^(٥٤٨).

إنّ حسّية التعامل مع الواقع الحسّي، يطفئ كلّ إحياء في المفردات، كما لاحظنا ذلك سابقاً، لكنّ الشاعر في أماكن كثيرة يتعامل مع مثل هذه الألفاظ بوصفها مصادر إلهام، فتنبسط بين يديه حتى تظهر النفس (نفس الشاعر)، وجوهريّة الموضوع المختار للعيان بأعظم قدر من الجلاء. وهكذا جاءت لفظة (الصواريخ) في قول الشاعر^(٥٤٩):

واقذفوا نار الصواريخ التي أضمرت للنار آيات الولاء
وارفضوا كلّ التعاليم التي قهرتكم من بلاغ الأنبياء
وكذلك جاءت ألفاظ حديثة مثل: (مدافع، مقصلة... وغيرها)، في سياق التعبير الذاتي المتفرد، وهي مفعمة بالإحياء، يقول الشاعر^(٥٥٠):

فكم نهشت فرنسا في لحوم لأبناء العروبة طيّبات
وكم صبت مدافعها علينا وسافتنا لقتل المقصلات

.....

ولكن في الجزائر كان شعباً تيقظ فيه إيمان الحياة
فهب يطرأ الأوطان منها بنار من مدافع ملهبات

وتظهر ذاتية التعبير بتوظيف المفردات الحديثة من تركيبها تركيباً مجازياً، كما في (صبت مدافعها) و(مدافع ملهبات)، إذ دخلت مفردة (المدفع) في سياق المجاز المرسل بعلاقة سببية في التركيب الأول، وبعلاقة المفعولية (مفعول ويراد به الفاعل)، أي ملهب ويراد به لاهب، وكذلك جاءت لفظة (المقصلات) في سياق المجاز العقلي.

والمهم أنّ استعمال المجاز أدّى إلى إنشاء علاقات بين المفردة الحديثة وغيرها، فأصبح المتلقي مركزاً انتباهه على الصورة وليس على المفردة، وتظهر أصالة هذا التعبير في المواضيع المغرقة في الحسّية للاقتران بين الجانب الذاتي الموضوعي على النحو الذي يعود معه أي عنصر ليس غريباً عن الآخر، حتى تشحن المفردات التي تشير إلى

^(٥٤٨) انظر: المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، هيجل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ١٩٨٨م، ط٢

٤٥٢.

^(٥٤٩) ب٣: ٢١٩.

^(٥٥٠) م: ٢٣٢.

الآلة العسكرية، بالعواطف، فتصبح موحية بالقوة، إذا كانت بيد الثائر، وموحية بصورة المأساة الإنسانية، إذا جاءت في سياق القسوة والوحشية، يقول الشاعر^(٥٥١):

وكم عاجز أقعدته السنون	عن الحرب والشرف الأبعد
تدوس عليه بدبابية	تضرم فيها العداة الصدي
توجه رشاشها جائعاً	إلى حرة صعبة المقيود
ويقصف ميراجها خيمة	تضم اليتامى بلا منجد

وتكفي هذه الأمثلة للمقارنة بين الاستعمالين النقيضين لمفردات اللغة؛ الاستعمال السطحي غير الشعري، والاستعمال الشعري المعبر عن المعاني العميقة والمتفرّدة المؤثرة، وبين الاستعمالين يقع الاستعمال الذي يأخذ بحظ معين من الشعرية، يقلّ أو يزيد من خلال التبادل الإيحائي السياقي بينها وبين ما يأتي قبلها، وما يأتي بعدها، على وفق ما تقتضيه المسوغات الفنية والموضوعية والنفسية المصاحبة، ((وطالما استعمل الشعراء المفردات المستحدثة في كلّ زمان، ولا سيما ما استعمله الزهاوي في العصر الحديث، فمنهم من استطاع أن يكسبه صفة الشعرية، ومنهم من لم يستطع، لأنّ الأمر كلّه يعود للسياق وللقدرة الشعرية في توظيف المفردة))^(٥٥٢).

ج. توظيف المفردات المحلية والشعبية:

وردت عند البرقعاي ألفاظ محلية وشعبية، مثل: (الخنافس، والمنيجوب، الوضع المشين..). وغيرها، وهذا أمر يثير أسئلة، تتطلب الإجابة عليها، معرفة الدافع الذي حدا بالشاعر لهذا الاستعمال، أكان لهوى خاص؟ أم للمصادفة؟ أم لضرورة حتمت هذا الاستعمال وأخيراً، أكانت لها وظيفة فنية؟ أم لا؟، ففي قول الشاعر^(٥٥٣):

فتلك (الخنافس) مزهوة	تموع إذا لمست باليد
مسدسها المشط ضد الرياح	تحرك من شعرها الجيد
وإن دغدغته طيوف اللقاء	يخجل عينيه بالمرود

.....

وتلك البنات بنات الجحيم	تعرت من النبل والمحتد
-------------------------	-----------------------

(٥٥١) ب: ٢٤٣، ٢٤٤.

(٥٥٢) بحث من أعمال المؤتمر النقدي، جامعة فيلادلفيا، أ.د. علي كاظم أسد، الأردن، ١٩٩٦م: ٢٧.

(٥٥٣) م: ٢٤٣.

تميس أمام عيون الشباب لترتع من جسمها الاملد
تقصر (منجوبها) كي يرى جحيم الغريزة لم يرد

لقد استعمل الشاعر مفردة (الخنافس) بوصفها مفردة تشير إلى موضوع النص، فهو مصدر الهام الشاعر في هذا المقطع، فاستوفى الشاعر وصف هذا الموضوع مجسداً أبعاده النفسية، والاجتماعية والثقافية، ومدى شذوذ الشخصية المشار إليها عن القيم العربية الإسلامية الأصيلة، لذا شخّصت هذه المفردة بتلك الأبعاد وأصبحت في متناول إدراك من لم يعرفها، لتدخل ضمن مفردات اللغة، فأصبحت تشير إلى ظاهرة سادت بين الشباب في وقت ما، فضلاً عن تحميلها دلالات توحى بالإستنكار والنفور. أما لفظة (المنجوب)، فإنها وردت في سياق تدل فيه على ظاهرة التعرّي المنافية للأخلاق التي تأثرت فيها المرأة العربية المسلمة مقلدة قيم الغرب الغربية عن أخلاقنا وعاداتنا .

والمهم أنّ سياق هذه المفردات المحلية قد دخلت ضمن سياق شعري بيّن أبعادها، وقد انبثقت هذه الأبعاد عن الضرورة الموضوعية للعمل الشعري، فأكسبها السياق دلالات انسانية عامة أخرجتها عن محليتها، إذ ليس هنالك من بديل يمكنه أن يشير الى حقائقتها العرفية بأمانة مثل الذي تواضع عليه المجتمع.

أما توظيف المفردات والعبارات الشعبية والعامية، فإنّ الشاعر لم يكن موفقاً في استعمالها استعمالاً فنياً، ولعل سبب ذلك ثقافة الشاعر المحافظة على التقاليد الفنية، إذ كانت تملي عليه التقيد بما هو فصيح ومعبر عن حاجات العصر معاً، فضلاً عن أنّ هذه المفردات قد وردت في قصائد ذاوت موضوعات سامية، لا تتفق معها الالفاظ العامية وغير الفصيحة، لذا يكون مجيء ألفاظ مثل: (الورود)، ويريد بها: الزهور وكذلك ألفاظ: (ينشتل) و(ينركب) وغيرها، يعد خطأ فنياً، ربما غفل عنه الشاعر، أو تغافل لشيوع بعض المفردات مثل: (الورود) في دلالتها على معنى حديث ومغاير عن المعنى المعجمي الفصيح، وكذلك شيوع بنية أسم الفاعل (المشين) بدلاً من الشائن، في المحيط الذي يعيش فيه الشاعر، يقول (٥٥٤):

قم وانظر الوضع المشين أما ترى هذه القطاة بغيها تستأسد

فعبارة (الوضع المشين) متألفة من مفردات مستهلكة في التداول اليومي، حتى أكسبها الاستعمال الصفة الشعبية، أما لفظة (المشين)، فإنها اشتقاق خاطئ، والصواب (الشائن)، لأنها أسم فاعل مشتق من الثلاثي، وليس من الرباعي. والمهم أنّ التركيب لم يأت في السياق الذي يقتضيه الموقف الشعري، أو يقتضيه وضع معين لا يمكن التعبير عنه بأمانة إلا بهذه الصيغة

المخصوصة، لذا كانت عبارة (الوضع المشين) عبارة نافرة عن السياق، الذي وردت فيه استعارة (استئساد القطاة)، في خطاب موجه لاستنهاض الإمام الحسين □، ولذلك يتقبل المتلقي أي عبارة بديلة منها، مثل: (الشعب السليب، الوطن الجريح، والوضع الأليم) أو (الوضع المهين)، هذه البدائل تحقق المعنى والصواب معاً، ويصبح البيت متكافئاً بكفتيه، وبعيداً عن النشاز.

وكذلك ورد التنافر في استعمال الشاعر لصيغتي: (ينركب) و(انشتل) بمعنى: يُركب، وينغرس، وذلك في قوله^(٥٥٥):

وظنوا بأنّ هدوء البحر منجرد عن العواصف أنّ البحر ينركبُ
وقوله^(٥٥٦):
هذه صلاتي إلى لقياك تحملني مع الجراح وفي لقياك أنشتل
وقوله^(٥٥٧):
يا نيل عزمك لم ينضب تدفقه ففي الضفاف انتماء العرب مشتولُ

إنّ مثل هذه الاستعمالات جاءت لا لتعبّر عن ضرورة فنية، وإثما الظاهر فيها أنّها جاءت لسد فراغ القافية في وظيفتها الجناسية حسب، بغض النظر عن وظيفتها الصرفية والدالية. وربما يتعمد الشعراء توظيف مثل هذه المفردات، إمّا جرأة منهم، أو لأنّ الموقف يستدعي هذه المفردات لإكسائه شيئاً من التملّح أو التظرف، ولكن الموقف لا يبقى مدافعا إلى الأبد عن وجود مثل هذا الضيف الثقيل.

د. توظيف المفردات المنحوتة: استعمل الشاعر النحت لتوليد كلمات جديدة، إذ صاغ من لفظة (البير) فعلاً، وكذلك اشتق فعلاً من لفظة (الأرنب) على وزن تفعّل (تأرنب)، كما في قوله^(٥٥٨):

وكلّ ربوة نور في تألّقها مشاعر بيدرتها موجة الذهب
وكذلك اشتق من لفظة (موسيقى) الأجنبية، فعلاً مضارعاً هو تموسق، كما قال الشاعر^(٥٥٩):
فإذا الليل والنهار بعرس من أغان تموسقت في كمانه

واشتق فعلاً من (العوسج)، فقال: (عوسجتني)، كما في قوله^(٥٦٠):

واستسلمت خمائلي لقسوة الهجير
وعوسجتني الريح عند قسوة الصخور

^(٥٥٥) ب: ٣: ٢٢٠.

^(٥٥٦) م: ٢٧٠.

^(٥٥٧) م: ٢٧٦.

^(٥٥٨) م: ٢٢٧.

^(٥٥٩) م: ٢٩٦.

^(٥٦٠) م: ٢٥٣.

وقوله^(٥٦١):

لئن وثب العملاق عملاق يعرب فكلّ دنيئ من بنيك تأرنبا

والملاحظ أنّ اشتقاق الفعلين: بيدرتها، وتأرنب، جاءا يؤديان معنى لا تؤديه ألفاظ غيرهما، فالفعل (يبدّر)، يدل على الكثرة، لأنه مأخوذ من البيدر، والفعل (تأرنب) دلالة على جبن مخصوص، وهو جبن الأرنب، والمهم أن الفعلين عبرا عن معانٍ مخصوصة، اقتضتها الضرورة الفنية. وكذلك الأمر في اشتقاق فعل من لفظة (البركان)، فقال (تبركنت)، قال الشاعر^(٥٦٢):

وبركنت جرح الرمل عند جباهكم فما ارتعشت، صخر الوقاحة مجدب

أما فعل الموسقة والعوسجة، فيبدو أنّ الشاعر أتى بهما في سياق موسيقي منسجم يؤدي دلالة إيحائية صوتية، فالموسقة جاءت في سياق الرقة والليوننة المصاحبة لصور العرس والاعاني والكمان، في حين جاءت لفظة (عوسجتني) الخشنة الصورة الصوتية، في سياق الخشونة والقسوة، بمعنى أنهما أدّيا وظيفة فنية، والحصيلة هي أنّ الشاعر اضاف شيئا ببعض المفردات المشتقة بالنحت، فضلا عن توظيفها توظيفا فنيا ملائما في سياق النص الذي وردت فيه.

٢. الاستعمال الشعري للغة على مستوى الجملة:

أعني بالجملة الجملة الفنية: وهي ((المستوى الظاهر للاستعمال، وعمقها المقتضى التركيبي أو القاعدة أو البنية العميقة، كما يطلق عليها (تشومسكي)، وهي التي يقاس عليها التحول عن القاعدة أو المقتضى))^(٥٦٣)، - كما مرّ بنا ذلك سابقاً - وفي الجملة تظهر الرسالة أقوى من ظهورها في المفردة وإنّ نظر إليها من خلال السياق، لأنّ الجملة تستثمر امكانات التحول في العلاقات النحوية على المحور السياقي للتعبير عن المعاني المختلفة، وعلى هذه التحولات سيكون مدار البحث في هذا المبحث.

أما ما أشار إليه رومان جاكوبسن (Roman Jakobson) في الشعرية التي تتولد من إسقاط مبدأ

^(٥٦١) ب: ٢٢٣.

^(٥٦٢) م: ٢٣١.

^(٥٦٣) التحول عن المقتضى في سياق القرآن الكريم، د. علي كاظم أسد، بحث مقدم إلى المؤتمر النقدي لجامعة اليرموك، ١٩٩٥ م: ٣.

المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف (النظم)^(٥٦٤)، لإنشاء علاقات إichائية أو استبدالية^(٥٦٥)، فإنّ مكان بحثها قد استوفي في فصلي؛ الصورة الفنية، وبناء المعنى الشعري السابقين. وعليه سنتناول في هذا المبحث ظواهر النظم على المحور السياقي في شعر البرقعائي على النحو الآتي:

أ. الحذف:

ورد أسلوب الحذف عند البرقعائي في عدة أماكن، وجاء في معظمه معبراً عن معان عميقة. وسواء وعي الشاعر هذا أم لم يعه، فإنّ أمثلة الحذف في شعره تشير إلى ذلك، ومنها قوله^(٥٦٦):

ثم سار الدهر من غير هدى تاركاً إشراقة الحقّ وراءاً

حذف الشاعر مضاف الظرف (وراء)^(٥٦٧)، فأصبحت اللفظة تدل على معنى (الوراء) المطلق، معبرة عن مجافاة كلّ ما هو حقّ، إمعاناً في الإقبال على كلّ ما هو باطل، وهذا المعنى هو الذي يريده الشاعر، إذ توجهه القرينة (تاركاً إشراقة الحق) الواردة قبل الظروف، وقد جاء الحذف محققاً غرضاً فنياً، لأنّه يشير إلى معان غير حسية لا يمكن أن تقيّد بمضاف الظروف، الذي يأتي في الغالب حسياً. ومن الأمثلة الأخرى لأسلوب الحذف عند الشاعر، حذفه تمييز العدد، وذلك يظهر في قوله^(٥٦٨):

لئن قبر الطغاة كمّي قوم ستخلفه ملايين الكماة
كذلك بذرة للقمح تنمو وسنبُلها يصير إلى مئات

ويمكن تقدير أصل الكلام في سياقه النحوي. كما يأتي: (وسنبُلها يصير إلى مئات السنبُل)، لكنّ الشاعر حذف تمييز العدد للإيحاء بدلالة أكبر من الدلالة المادية الملموسة للعدد (مئات) ومعدوده (سنبُل)، كما في قوله تعالى: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ يَنْفَقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلٍ فِي كُلِّ سَنَابِلَةٍ مِائَةٌ حَبَّةٌ...﴾^(٥٦٩)، إذ أراد الله تعالى في محكم كتابه

^(٥٦٤) انظر: قضايا الشعرية، رومان جاكوبسن، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٨م، ط١: ٧.

^(٥٦٥) انظر: النظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م، ٣٦.

^(٥٦٦) ب٣: ٢١٥.

^(٥٦٧) جاء الظرف منصوباً على الرغم من حذف مضافه، وهو هنا خرم للقاعدة النحوية التي تجعل من الظرف مبنياً على الضم إذا حذف ما يضاف إليه ونوي معناه، كما في (من قبل) و(من بعد)، أو (من وراء). انظر: شرح ابن عقيل: ٧٤/١.

^(٥٦٨) ب٣: ٢١٣.

^(٥٦٩) سورة البقرة: ١٦١.

العزیز، تجسید الجزاء بین یدی المُنْفَق فی سبیلہ، بدلاً من ترک المعنی مغیباً، صعب الإدراک، ولا سيما لدى المخاطب القادر على الإنفاق، وهو الغني الذي غالباً ما يكون إدراکه مقیداً بحدود المادي، لذا صرّحت الآية الکریمة بالمعدود مرتین إمعاناً فی تجسید الجزاء تجسیداً حسياً، مراعاة لمقتضى الحال.

ولو صرح البرقعاي بالمعدود لقيد معناه في نطاق المادي، وهذا المعنى لا يقتضيه السياق الذي جاء في صميمه لإسناد معنىً روحي هو: تشبيه الشهيد بالبذرة، وما تتضمنها من حياة داخلية خصبة، وأنّ وجودها لا يقف عند حدود التکثیر الکمي، بل هو تکیثیر کمي، في الوقت الذي يكون فيه مهياً للبعث والنشور، بمعنى أنه غير قابل للحصر والسيطرة عليه. ومن أمثلة الحذف في شعر البرقعاي هو حذف مفاعيل الأفعال المتعدية، وذلك يظهر في قول الشاعر (٥٧٠):

فإنّ هداک لها کعبة	وقلب المحبّ هو المحرم
تحیّي الجموع بإيقاظه	تهزّ النفوس لكي یقدموا
لنعرف کیف يموت الضلا	ل إذا ما طغى سبيله المفعم
وکیف جرینا نجوب الظلا	م ودرب الجحیم ولا نعلم

نلاحظ أنّ الشاعر حذف متعلق الفعل اللازم (يقدم)، وكذلك مفعول الفعل (نعلم)، لیؤدی ذلك إلى إثبات معنى الشيء على الإطلاق، فیکون الإقدام مطلقاً لا تحده حدود، ویكون نفي العلم نفيّاً مطلقاً یبعد کلّ صور المصاعب والأحوال المتصورة في طریق الظلام ودرب الجحیم، ونفي العلم بالأحوال یوحي بقوة العزيمة، وعظم الشجاعة والإقدام، وهذا المعنى المتفرد هو الذي یریده الشاعر. وكذلك الحال في قول الشاعر (٥٧١):

فيا مشعلاً من وراء الزما	ن تألّق من نوره الأنجم
یشعّ على أفقتنا نوره	لیوقظ کالفجر إذ یبسم

حذف الشاعر مفعول الفعل (یوقظ) لیصبح الإيقاظ مطلقاً، دالاً على المعاني الحسية والروحية معاً، حتّى أنّ المشبه به لم یستطع أن یستوفي معنى الإطلاق، لأنّه حسیّ (الفجر)، لولا تخفيف الشاعر من هذه الحسية بإسباغ صفة روحية تتضمنها صفة البسمة، فجاء المشبه على هیأة صورة: (الفجر في حال تبسمه).

(٥٧٠) ب ٣: ٢٨٠.

(٥٧١) م.ن.

وتتضح مناسبة المعاني المعبر عنها بحذف المفعول عند مقارنتها بصورة يُذكر فيها المفعول أو متعلق الفعل الضعيف، وذلك يظهر في قول الشاعر (٥٧٢):

وأبدي العداء لآل الرسو ل وراح لمن ودهم يُظلم
وولى ابن مرجانة والياً يشيد ما شاء أو يهدم

نلاحظ في البيت الأول، أنّ الشاعر صرّح بمفعول الفعل (يظلم)، وهو (الذين ودوا آل الرسول)، وبالرغم من أنّ هذا النوع من الظلم كبير، إلا أنّه يوحي بإنصاف الذين لا يودون آل الرسول، وذلك لا يعدّ شرّاً، من وجهة نظر قوى الشرّ، والمهم أنّ التصريح بالمفعول - هنا - أدّى إلى جعل الظلم شرّاً من وجهة أهل الخير، وأنّه ليس بشرّ من وجهة أهل الشرّ، فلا وجود - إذن - للخير المطلق وللشر المطلق في هذا التعبير، إنّما يشير النص إلى الصراع الأبدي بين قوى الخير والشرّ، وواقعية هذا الصراع تجعل كلّاً من الخير والشرّ نسبياً.

أمّا حذف مفعول الفعل (يهدم) - في البيت الثاني - فيدلّ على إطلاق صورة الهدم، ولا يرى الباحث أنّ المفعول مدلول عليه مما تقدم في العطف، فيقدّر بعبارته: (ما شاء)، لأنّ صورة المفعول السابقة جاءت مطلقة غير محددة، فلا يغني التقدير شيئاً في تعيين اللاحق - غير الموجود - على السابق، لأنّنا هنا نتحدّث على المفعول الدلالي، وليس على المفعول النحوي. وبهذا تصبح صورة الوالي، دالة على إطلاق فعل الشرّ، والإمعان في الحكم على الهوى، ناهجاً نهج سيده الذي لا تحدّ هواه شريعة أو قانون أو عرف، فهو يبني ما شاء أو يهدم على هواه، أنّه شخصية حاكم شرير مطلق، لا يمثّل إلا نفسه في الحكم، في حين جاء معنى الشرّ نسبياً في البيت السابق.

ومن صور الحذف لدى الشاعر حذف المبتدأ، وبلاغته أشبه بحذف أداة التشبيه في التشبيه البليغ، وذلك يظهر في قول الشاعر (٥٧٣):

في مقتلِكَ يلوح الحبّ والأمل وفي حشاك هموم الجيل تشتعل
نهرٌ من النور في كفيكَ مؤتلقٌ في ضفّتيهِ عذارى النجم تغتسل
أي: هو نهرٌ، فلما حذف المبتدأ أوصل بين وصف المعلم ووصف النهر، فكان المعلم كالنهر الموصوف في البيت الثاني.

تكفي هذه النماذج في بيان أسلوب الحذف عند البرقعائي، وبيان سحر هذا الأسلوب الذي أشار إليه الجرجاني في قوله إنّّه: ((باب رقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه

(٥٧٢) ٣: ٢٧٩.

(٥٧٣) م: ٢٧٤.

بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدر أنطق ما تكون إذا لم تنطق^(٥٧٤).

ب - التقديم والتأخير:

قد يُرى التقديم والتأخير في الشعر ضرورة، ومع هذا يتلقف الشعراء هذه الضرورة ليجعلوا منها دلالة مضافة فوق دلالة التراكيب التي قد تأتي عفوا ليجعلوا منها مغنما، إذ هي مغرم^(٥٧٥). وقد وردت ظاهرة التقديم والتأخير في شعر البرقعائي في مواضع كثيرة، وبصور مختلفة، منها تقديم الفاعل على المفعول في الجمل المتعدية، ومنها تقديم المفعول على فعله، والخبر على المبتدأ، بما يخالف السياقات النحوية، وذلك لتحقيق أغراض فنية. ويظهر ذلك في قول الشاعر^(٥٧٦):

كارون قالوا بأن العرب مزقهم جيش الظلام وداست عزهم نوب
أطاح مجدهم السامي تشتتهم مع الرياح ولم ينهض بهم نسب

نلاحظ أن الشاعر قدّم المفعولين: (عزهم) و(مجدهم) على الفاعلين: (نوب) و(تشتتهم)، وذلك للتركيز على صورتَي العزّ والمجد، بجعلهما أول ما يقرع سمع المتلقي، في حين أحرّ صور النوب والتشتت، لأنّه يريد إبعاد هذه الصور المؤلمة والتقليل من شأنها، فجاء التقديم مفيدا يهدف إلى إثبات الصور المعبرة عن قيم الأمة العربية الأصيلة. وكذلك أكدّ الشاعر صورة المجد لما قدم المفعول على الفاعل، وذلك في قوله^(٥٧٧):

تحدى الفنا مذ رأى ميثم يسجل مجد الأباة الدم

نلاحظ أن الشاعر ركز اهتمام المتلقي على صورة (مجد الأباة)، وموقعها النحوي التأخير فقدمها على الفاعل، لأنّ المجد غاية، في حين يكون الدم وسيلة، فقدم الغاية على الوسيلة للتركيز على المعاني الكلية المطلقة، وتأخير المعاني الجزئية النسبية.

ويتضح هذا الأسلوب بشكل جلي حين يأتي بعد سلسلة من السياقات النحوية، ثم يخالف هذا الاطراد بأسلوب مغاير، ويظهر ذلك في قول الشاعر^(٥٧٨):

ثم قولي للنجوم ارتشفي من دماء الحق عطراً وسناء

^(٥٧٤) دلائل الإعجاز: ١١٢.

^(٥٧٥) انظر: مقصورة الجواهري، د. علي كاظم اسد، بحث غير منشور، مقبول للنشر في مجلة آداب القادسية، ٢٠٠٥ م: ٢٣.

^(٥٧٦) ب: ٣: ٢٢٠.

^(٥٧٧) م: ٢٧٩.

^(٥٧٨) م: ٢١٤.

واهتفي بالمهطعين انتفضوا وانظروا الطاغوت والجبت إزدراء
واصرخي بالبائسين احتكموا للهيب الحرب تحيوا سعداء
واهمسي للخائفين ازدحموا في لهي الموت تكونوا أمناء
والى الأحرار قولي إنما شرف الغاية يبغىكم فداء

نلاحظ اطراد السياق النحوي في مواقع متعلقات الافعال:
(للنجوم، بالمهطعين، بالبائسين، للخائفين) في حين اختلف هذا النسق عندما تعامل الشاعر مع
لفظة (الأحرار) فقدمها مفعولا على فعلها، لتأخذ موقع الابتداء (غير النحوي)، الذي يكون أول ما يقرع
السمع في سلسلة الكلام، ويكون ما يأتي بعده إخبارا عنه، وبرغم تركيز الشاعر على
صورة (الأحرار) بتقديمها، فإنه لم يكن راغبا في تمجيد الحر لذاته، مادام هناك هدف أسمى من الحر
نفسه، وأن حريته لا تحقق كاملة إلا ببلوغ هذا الهدف، لذا جاء مقول القول مقابلا في دلالة
لصورة (الأحرار) المقدمة، والتقابل هذا تقابل تكاملي؛ أي: أن صورة الأحرار لا تكتمل إلا بالتضحية.
وكذلك قدّم الشاعر متعلق الفعل (إلى الذنب) على فعله المبني المجهول (يُنسبُ)، ليوحى بقصة
يوسفؑ، قبل انتقاله في البيت اللاحق لتفصيل القصة، فأدى ذلك وظيفة التمهيد للقصة، ويظهر في
قوله (٥٧٩):

يدوسون أو جاعي يفلون أهتي وقد جعلوا ثوبي إلى الذنب ينسبُ
تلتخ في بيروت منهم قميصهم وقالوا أبانا إن يوسف يكذبُ

وقد أفاد التقديم - أيضا - الإيحاء بدلالة ضمائر الجماعة الملحقة
بالأفعال (يدوسون، يفلون، جعلوا)، بأنّ المعني بها هم أشباه أخوة يوسفؑ، بما تتضمن من إيحاء بالأبعاد
النفسية والاجتماعية، فجاء التقديم كثيفا بالإيحاء مع كونه تقديم يفرضه البناء الشعري، ولكنه اصطحب
معه الدلالة التقديمية مهما كان الأمر، إذ اكتفى به الشاعر فلم يصرّح بهذا المعنى لاحقا، إنما استأنف كلام
آخر يدور في هذا الإطار. وهذا أمر يفيد التوكيد في إثبات الخبر الدلالي، حين يُقدم ذكر الفاعل ثم
تنسب إليه فعلا ما، وذلك ما أشار إليه الجرجاني (٥٨٠).
أمّا تقديم الخبر على المبتدأ فيظهر في قول الشاعر (٥٨١):

(٥٧٩) ب ٣: ٢٢٢.

(٥٨٠) في قوله: ((إذا قلت (عبد الله)، فقد أشعرت قلبه [أي المتلقي] بذلك أنك قد أوردت الحديث عنه، فإذا جنت بالحديث فقلت مثلا: قام، أو
قلت: خرج...، فقد علم ما جنت به، وقد وطأت له الإعلان فيه، فدخل القلب دخول المأثوس به، وقبله قبول المتهين له المظمن إليه، وذلك
لا محالة أشدّ لثبوته، وأنفى للشبهة، وأمنع للشك وأدخل في التحقيق)) دلالات الإعجاز: ١٠٢.

(٥٨١) ب ٣: ٢١٣.

شهبُ الفدى رَغَمَ عَنفِ المنايا ليس يدنو إلى سماها انطفاءُ
يا مصابيحُ عزّنا عثر الليـ ل و غصّت بحقدِها الظلماءُ
شمسنا يسطعُ الخلودُ عليها أفيطفا من أوقدته الدماءُ
وهج الرمل مُذ تجذّر فينا كبرت في عروقتنا الأنبياء

قدم الشاعر صور الخبر: (شهب الفدى، شمسنا، وهج الرمل) هادفا لتحقيق غاية فنية هي التوكيد على الأخبار ((فأوقع ذكرها في سمع الذي كلم ابتداء، ومن أول الأمر ليعلم قبل هذا الحديث أنه أرادها بالحديث، فيكون ذلك أبعد له من الشك))^(٥٨٢).

ومن صور التقديم والتأخير، ذكر الضمير المبهم قبل التصريح بما يعود عليه، وقد أشاد الجرجاني بقول من قال: ((إنّ الشيء إذا أضمر ثم فسّر كان ذلك أفخم له من أن يذكر من تقديم إضمار))^(٥٨٣).

نلاحظ أنّ الشاعر قدّم ضمير الجماعة المنفصل (نحن)، وهو مبهم، ثم عمد إلى الإخبار عنه بالاسم الموصول، الذي وصف بصلته، فأصبح الموصول مؤكدا بالمبتدأ، وكلّما كانت صورة الخبر موجزة، ازداد تأثير التوكيد، ويظهر ذلك في قول الشاعر^(٥٨٤):

هي فكرتي وهي التمسك بالولا أنا لا أحيـد عن الولاء الملهم
وقوله^(٥٨٥):

هي فكرتي هذي وليس بتارك نهجا لينبوع الرسالة ينتمي

ويظهر توكيد الخبر أقوى إذا جاء الضمير مسبقا بحرف توكيد، لأن توكيد المبهم يساعد على إيغاله في الإبهام، كما هو الحال في قول الشاعر^(٥٨٦):

^(٥٨٢) دلّائل الإعجاز: ١٠١.

^(٥٨٣) وقد ضرب الجرجاني لهذه الظاهرة أمثلة من القرآن الكريم ليبين أثرها، ويدلل على صحة رأيه فيها، وذلك في قوله: ((ويدل على صحة ما قالوه إنا نعلم ضرورة في قوله تعالى: (فإنّها لا تعمى الأبصار)، فخامة وشرفا وروعة لا نجد منها شيئا في قولنا: فإنّ الأبصار لا تعمى، وكذلك السبيل ابدا في كل كلام كان فيه ضمير قصة، فقوله تعالى: (إنّه لا يفلح الكافرون)، يفيد من القوة في نفي الفلاح عن الكافرين ما لو قيل: إن الكافرين لا يفلحون: لم يفد ذلك، ولم يكن ذلك كذلك، الا لأنك تعلمه إياه من بعد تقدمة وتنبيه أنت به في حكم من بدأ وأعاد ووطد، ثم بيّن ولو ح صرح)). دلّائل الإعجاز: ١٠٢، وسورة الحج: ٦٤، وسورة الأنعام: ٢١، على التوالي.

^(٥٨٤) ب: ٣: ٢٨٥.

^(٥٨٥) ب: ٣: ٢٨٥.

^(٥٨٦) م: ٢٧٩.

وغرس الهدى بحقول القلوب يجفّ على أنّه البرعمُ

وقد قدّم الشاعر ما ينوب عن الخبر على المبتدأ، وهو خبر في الدلالة، وذلك لغرض فني، ويظهر ذلك في قوله^(٥٨٧):

إذا انتخينا تهزّ الأرض نخوتنا وتحت أقدامنا يساقط الصنمُ
جيوشنا غضب الصحراء إن زحفت بالتضحيات جسور الموت تنحطمُ

فقدّم الظرف (تحت أقدامنا) لتأكيد معنى التحقير، وهذا المعنى الجديد لا نجده لو قلنا: يساقط الصنم تحت أقدامنا، لأنّ التركيز يكون على تساقط الصنم وليس على الظرف (تحت). وكذلك الحال قدم الظرف (أمام) وهو فضلة على الجملة الأساس، كما في قول الشاعر^{٥٨٨}:

خطاي موكب إصرار ومنطلق أمام صولته تهوي العراقيلُ

وقد أفاد هذا التقديم تأكيد الظرف للدلالة على استمرارية التقدم وديمومته من غير أن تؤثر عليه العقبات التي استهان بها الشاعر وجاءت هذه الاستهانة بسبب موقعها المتأخر في الجملة، وهذا يعزز المعاني اللغوية لتهوي العراقيل والعقبات واندحارها بوجه عزيمة الخطي.

ج - التكرار:

ذكر ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) أنّ ((للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل))^(٥٨٩)، ولعله قصد بتكرار الألفاظ من دون المعاني دوران الكلام من غير حصول تقدّم كبير في المعاني تساعد على إشغال حاسة التأمل الفكري، أو الإثارة العاطفية للتخفيف من وطأة التوقع، لأنّه قال لاحقاً إذا ((تكرر اللفظ والمعنى جميعاً، فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشويق والاستعذاب.. أو على سبيل التنويه به، والإشارة إليه بذكر))^(٥٩٠)، وعلى هذا يكون التكرار البلاغي ذا وظيفة معنوية تفيد في إيضاح المبهم، وتذكر الخاص بعد العام، أو تؤكد معنى أو غير ذلك مما سنتناوله لدى البرقعائي، فمن التكرار الذي يؤكد

(٥٨٧) م.ن: ٢٨١.

(٥٨٨) م.ن: ٢٧٦.

(٥٨٩) العمدة: ٧٣/٢.

(٥٩٠) ب ٣: ٧٤/٢.

حصول الشيء قوله^(٥٩١):

وراح كسرى فلا عرش يتيه به وتاجه لعبة أضحى من اللعب

وقوله^(٥٩٢):

ظلت تباكى فلم تغسل مدامعها جرحاً تفيأ ظلّ الذلّ والهرب

نلاحظ أنّ الجار والمجرور (من اللعب) جاء يفيد التوكيد، وهو تكرار لفظي، لأنّه جاء بعد تمام المعنى (أضحى تاجه لعبة)، وكذلك جاءت جملة (لم تغسل مدامعها) تفيد التوكيد، وهي من التكرار المعنوي، إذ كرر الشاعر معنى الجملة (ظلت تباكى) في جملة (فلم تغسل مدامعها).

ومن صور التكرار ما جاء لغرض استيفاء كلّ جوانب فكرة أو بعضها، لئضاء جوانبها المختلفة، ومن ذلك قول الشاعر^(٥٩٣)، مصوراً آثار نزول الوحي على الرسول محمد O في اللحظات التنويرية الحرجة التي تمثل لحظة اتصال الأرض بالسماء وتداخلهما:

اقرأ أتناك بلاغ الحقّ اقرأه	اقرأ قرأت فأصغى السهل والجبل
اقرأ جلبت لك الأقلام وانكشفت	غياهب الجهل حتّى فزّ من جهلوا
اقرأ قرأنا على اسم الله فانفتحت	لنا المغاليق وانشقت لنا السبل
اقرأ ورحنا بنور العلم نجعله	مناهاً للورى من فيضه نهلوا
اقرأ ولكن دعاة الجهل يؤلمهم	حرف به أعين الظلماء تتسمل

ومن اضرب التكرار عند البرقعاوي ما جاء لزيادة في معنى التفخيم أو التقرّيع أو الترجي أو الاستعطاف أو الحيرة أو التحريض وغيرها من المعاني البلاغية التي تجسد العاطفة على نحو فني، ومثال ما جاء للتفخيم قول الشاعر^(٥٩٤)، الذي يعدد بطولات العرب المسلمين:

فهنا سيف أصيل وصلت	ظلّل الجرف الذي فاض بيانا
وهنا رمح هوى من نسغه	شمم خط على الأفق مدانا
وهنا كف عطاء هطلت	مثله السحب فلم تبلغه شانا

أمّا ما جاء لزيادة معنى التحقير، فيظهر في قول الشاعر بحق (يزيد بن معاوية)، إذ راح يعدد

^(٥٩١) م.ن: ٢٢٨.

^(٥٩٢) م.ن: ٢٢٩.

^(٥٩٣) م.ن: ٢٧٥.

^(٥٩٤) ب ٣: ٢٩٠.

مساويه مقرونة بذكر اسمه في جملة تكررت أربع مرات((ويزيد ساءك أن...))، وذلك في قوله^(٥٩٥):

ويزيد ساءك أن يكون مقدماً	في الناس يحكم بالضلال ويفسد
ويزيد ساءك أن يكون مقرباً	للمجرمين وللتقاة يبعد
ويزيد ساءك أن تراه وكأسه	في رأس شاربها الخليع تعربد
ويزيد ساءك أن تره وحكمه	سلب الحقوق وللبرية يضحد

أما ما جاء لزيادة معنى التحريض، فيظهر في قول الشاعر^(٥٩٦):

الرميل ينزف ظمآننا ويضطرم	يا جرح أمطر عسى الصحراء تبتسم
أمطر فإن حقول المجد مجدبة	هبت عليها رياح كلها ثم
أمطر لتغسل هذا الترب لوثة	وطء الهزائم وهو الطهر والشم
أمطر فلا بردى تجري مروءته	من قاسيون ولا الشامات تنقم
أمطر فإن هياج النيل صفده	زيف الزعامات حتى طأطأ الهرم

أما ما جاء معبراً عنه التشوق، ويفيد في زيادة الاستعطاف، فيظهر في قول الشاعر^(٥٩٧):

ربنا فاملاً فؤادي بالهدى	وأعذني كيده ما دمت حياً
ربنا إني ضعيف فأفـض	منك روحاً في شراييني زكياً
ربنا هب لي إيماناً قوياً	أتحدى فيه شيطاناً غوياً

أما التكرار الذي يفيد في زيادة معنى الترجي، فيظهر جلياً في تكرار أداة الترجي (لعل)، كما في قول الشاعر^(٥٩٨):

أيها الحفل وهذي نفتتي	عليها توقظ عشاق الركود
عليها توقظ شعراً يجتني	ثمر الأمجاد من جوف اللحد
عليها توقظهم من رقدة	فاز قوم نهضوا بعد الرقود
عليها تبعث عيلاً شاملاً	ينشد الحق ويسمو في صعود

والملاحظ هنا أن التكرار بقي يدور في فلك معنى واحد تقريباً، إذ ظلّ الشاعر يقلّب هذا المعنى من غير تقدم في صورته، لذا تكررت ألفاظ مثل: (توقظ، رقود، لحد،

^(٥٩٥) م.ن: ٢٣٧، ٢٣٨.

^(٥٩٦) م.ن: ٢٨١.

^(٥٩٧) م.ن: ٣٠١.

^(٥٩٨) م.ن: ٢٤٦.

توقظهم، رقدة، بعد الرقود)، وقد قلت تقريبا عندما ظهر شيء من الانفتاح على معنيين مضادين في قول الشاعر: (فاز قوم) و(يسمو في صعود)، وهذان المعنيان الروحانيان ساعدا في انتشال التكرار من الدوران بلا طائل. أمّا إذا جاء التكرار دائرا في حيز المعاني الحسية فإنّ المتلقي يحسّ بثقله، وذلك يظهر في قول الشاعر^(٥٩٩):

من قوى الكادح في معمله	من أسى الفلاح في المحنة غارق
من دموع اليتيم من لوعته	من دم فوق ثرى الأوطان عابق
من أباة قطعّت أكبادهم	من ضحايا السجن من صدح البنادق
من مضاء الجيش في نجدته	من نضال الشعب في شتى المناطق

وقد أنقذ هذا التكرار - بعض الشيء - تنوع المواضيع التي طرّقها الشاعر، أمّا إذا جاء التكرار دائرا في فلك المعاني الحسية ويدور حول موضوع واحد فإنّ المتلقي يحسّ حينذاك النشاز، ويظهر ذلك في قول الشاعر^(٦٠٠)، الذي يكرر فيه الأسئلة المعبرة عن الحيرة، يقول الشاعر:

أدهشت ما هذا على ظهرك	ينساب كالحيّة من شعرك
أفعى؟ غرامي الهوى فاحم	أم عقرب جاء إلى ذعرك
أم أن ليل الحب من شوقه	يمدّ كفيه إلى جرحك
أم أن قلباً فرّ من وكره	وصار كالقرطين من سحرك
واختلجت بخاطري حيرة	وطالما حيّرت في أمرك

وإذا رجعنا إلى تاريخ كتابة هذا النص، والذي قبله نجد أنهما كتباً في الخمسينات^(٦٠١)؛ أي: في مرحلة بدايات تجربة الشاعر في نظم الشعر، وهذا دليل على أن أسلوب الشاعر شهد تطورا في هذا الميدان لاحقا.

ومن التكرار ما جاء مركزا على عنصر الصوت الذي يحاكي المعنى ويعبر عن دلالة عميقة بعيدة الغور في نفس الشاعر، ويظهر ذلك في تكرار لفظة (يدق) بجرسها الموحى بالرنين من جراء تكرار حرف القلقله (القاف)، وكذلك تكرار لفظة (يدق) ومشتقاتها في غير مكان من النص

^(٥٩٩) ب: ٣، ٢٦٩.

^(٦٠٠) م: ٢٥٨.

^(٦٠١) أورخ النص الأول عام ١٩٥٨م، وأورخ النص الثاني عام ١٩٥٠م. انظر: ب: ٣، ٢٧٠، ٢٥٨.

الآتي، يقول الشاعر^(٦٠٢):

وقلبي دقّ لولا أنت فيه	لكان كما أراد عداك صخرا
يدقّ فتنبض الأشواق فينا	وأنت لما يريد الشوق أدرى
يدقّ يدقّ تعرف ما يعاني	محبّ والهوى ما عاد سرا
شدت لرافدك نياط قلبي	وكان الدّم في واديك نصرا
وحقّك يا عراق لو أنّ عيشاً	يدلّني سواك لكان مرا
ولو أنّ النجوم بنت صراحاً	لأعراسي بغيرك كان قبرا

نلاحظ تكرار العنصر النغمي في هذا النص أشد قوة ونفاذا في التعبير عن الانفعال نفسه، وهذا هو شأن الموسيقى المحض، التي تمكّن الفنان من مخاطبة جمهوره مباشرة من دون تدخل وسيلة للاتصال تستعمل بشكل عام في أغراض أخرى، مثل اللغة، لأنّ الموسيقى هي الوسيلة المثلى في التعبير عن الانفعال بما هو كذلك^(٦٠٣).

وخلاصة القول هو أن أساليب البرقعاوي في استعمال اللغة كانت على درجة كبيرة من النضج، وذلك ما أتضح للباحث في الظواهر التي اختارها، إذ أنّ باب الاستعمال الشعري للغة واسع لا يمكن تغطية جوانبه كلها، لذا اختار الباحث اظهر ما امتاز به أسلوب الشاعر باستثمار طاقات على مستوى التأليف من ناحيتي المفردة في السياق، وتحولات بنية الجملة التي تتيحها لها مرونة النظم بما لا يخرج عن القوانين النحوية العامة. وفي ذلك ما يكفي لتسليط الضوء على موضوع هذا الفصل. والمهم هو أنّ الشاعر استعمل هذه الاساليب لأغراض فنية تبين مهارته في هذا المضمار؛ لتوكيد المعاني، والتعبير عن المعاني المطلقة بدلا من الجزئية، التي لا يمكن التعبير عنها لولا استعمال ظاهرة الحذف، كما مرّ علينا في حذف مضاف الظرف، وتمييز العدد وغيرها. ومن اساليب التكرار والتأخير لأغراض بلاغية، وقد ظهرت بعض الإخفاقات في استعمال هذه الاساليب في بعض ما قاله الشاعر ترجع إلى بدايات محاولاته في قول الشعر، وقد اشرت إلى ذلك في حينها.

الخاتمة

(٦٠٢) م.ن: ٢٥٢.

(٦٠٣) انظر: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، سعيد محمد توفيق، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣م، ط١: ٢٣٩، ٢٤٠.

بعد هذه الرحلة الشاقة الممتعة في شعر البرقعاعي، توصل البحث إلى جملة من النتائج التي يمكن ادراجها في نقاط على النحو الآتي:

١. شخصية البرقعاعي:

عرف الشيخ عبد الصاحب البرقعاعي (١٩٣١-١٩٩٥م) الشاعر المولود في حاضنة أدبية علمية (النجف الشرف)، عُرف بزهد الذي اتخذ منه خلوة للتأمل في قضايا عصره؛ الاجتماعية والسياسية والفكرية، وكان ذا حسٍّ ثوري اتخذ من الرسول محمد Q، انموذجاً للمصلح الكبير في كلّ ميادين الحياة الأخلاقية والاجتماعية والسياسية، وكان الإمام الحسين بن علي L مثاله في التضحية، لاستمرار تأثير هذه التضحية، بوصفها مصدراً للإلهام الثوري في كلّ زمان.

لم يكن ارتداد الشاعر إلى الماضي ملاذاً رومانسياً، وإنما استلهاماً لتاريخ الأمة المجيد، الذي لم يفرّق بين العروبة والإسلام، ليوصل هذا الوعي بحاضر الأمة المتردي، الذي رآه ممكن التغيير بما استلهمه من الثورات الاجتماعية والسياسية التي عاصرها، وامتد تأثيرها إلى أمد طويل، مثل ثورة أكتوبر الاشتراكية عام ١٩١٧م في روسيا، وثورة العشرين في العراق التي أصبحت مصدراً للتحول السياسي في مراحلها اللاحقة.

٢. مكانة الشاعر الفنية:

يعدّ البرقعاعي من ممثلي الاتجاه الكلاسي الجديد، الذي يرأسه الجواهري، وهو الاتجاه الذي يجمع بين ظاهرة التمرد وجدلية التعبير؛ أي بين السياسة والفن، والإحساس القوي بالمووروث والارتقاء به ليصبح معبراً عن روح العصر شكلاً ومضموناً.

والكلاسيكية الجديدة تطوير لكلاسيكية الزهاوي والرصافي في العراق، وشوقي والبارودي وحافظ ابراهيم في مصر.

٣. مضامين الشاعر:

لقد تغيّرت موضوعات الشعر لدى البرقعاعي عمّا كان سائداً لدى الشعراء القدامى، من مدح وهجاء ورثاء وغيرها، وأصبحت موضوعات جديدة تلائم الإطار الحضاري للعصر باتجاهاته؛ الاجتماعية والسياسية والفكرية، فتناول الشاعر الظلم الاجتماعي في نقد الطبقة، وسياسة الحكام، وسخر من القيم البالية لإحلال قيم جديدة، وانتقد سلوك المرأة الشائن الذي لا يتفق مع القيم العربية والإسلامية الأصيلة والاعراف الاجتماعية، وأعطى المرأة مكانتها الاجتماعية بوصفها إنساناً لا موضوعاً للذة العابرة، وجعل من المعلم مجاهداً لا يقل شأنًا عن

المجاهدين في سوح الوغى، وأعاد لرجل الدين موقعه، الذي وجد مثاله في عصر صدر الاسلام، بوصفه رجل دين ومصلحاً اجتماعياً وقائداً من قواد المجتمع في آن واحد .

لم ينتقد الشاعر أفراداً إلا إذا كانوا ممثلي مؤسسة سياسية، أو اجتماعية، أو روحية، انحرفت عن مسارها الصحيح، لتوضع أخيراً في حيز الصراع الأزلي بين الخير والشر.

لم ينسَ الشاعر نفسه، فحرص عليها من أن تذوب في الصراعات المعقدة، وأكثرها تعقيداً وتسارعاً إبان عصر الثورات، موضوع السياسة؛ لأنه لم يستطع مجابهة القوى السياسية فرداً، لعزوفه عن الانتماءات الحزبية، على عكس كثير من معاصريه أمثال الشاعر مرتضى فرج الله (١٩١٢-١٩٨٤م) والشاعر محمد صالح بحر العلوم (١٩٠٨-١٩٩١) وغيرهما، لذا لجأ الشاعر إلى العزلة التأملية، فأنتج شعراً عميق الرؤية في تأمل الصراع بين قوى النفس المختلفة، وفي موضوع القلق الوجودي، فضلاً عن رؤيته السياسية التي تُولف رؤية تكاد تبلغ مستوى الايدولوجيا، ومفادها: وصل ما انفصم من العرى بين الدين والسياسة والعلم، لذا لم يكن موضوع قصيدته أو مضمونها الشعري مما يمكن أن نصنفها تحت ما عُرف بالقصيدة المادحة أو الهاجية أو الرائية... إلى غير ذلك، لأنها قصيدة حديثة البناء، تتركب من تجربة كاملة يمر بها الشاعر مروراً واقعياً للتعبير عن موقف حقيقي، وليس للتعبير عن شاعريته أو مهارته في هذا الضرب الفني.

٤. الاداء الفني:

البرقعاي ذو خيال خصب، استطاع به أن يفتح آفاقاً رحبة عرف منها شاعراً متميزاً له صوته الخاص، وإنّ وعيه الحاد بالقضايا التي أثارت اهتمامه جعله لا يعول كثيراً على موسيقى الشعر في التعبير، بقدر اعتماده على الصورة البيانية، التي تستطيع تجسيد الانفعالات والأفكار المجردة وجعلها قابلة للإدراك والتأثير الجمالي، واعتماده على الأساليب الموظفة لبناء المعاني والدلالات وتوكيدها، لذا كان شعر البرقعاي شعر صورة بيانية، وهو شعر لا يفقد كثيراً من قيمته الفنية والفكرية عند ترجمته إلى لغة أخرى، لأنّ الصور البيانية قابلة للترجمة، بعكس الموسيقى الشعرية، فإنّها أكثر التصاقاً باللغة الأم التي كتب بها النص.

ولهذا جاءت دراسة فن البرقعاي في ثلاثة فصول تركز على بيان مقدرته وتميّزه من غيره في إنتاج الصور الفنية واستعمال الأساليب البلاغية المنتجة للمعاني الخاصة، فضلاً عن نظم المعاني بأسلوب خاص، وقد توصل البحث إلى جملة نتائج في هذا الباب هي:

أ - تبين من خلال البحث أنّ ملكة خيال الشاعر قادرة على انتاج الصور المبتكرة بما يتفق والإيحاء بالدلالات العميقة. وقد تعامل مع الواقع - بوصفه مصدرا من مصادر انتاج الصور الفنية -، تعاملًا خلاقًا، إذ وازن بينه وبين عالمه الداخلي، وهذا يمثل معيارا لنضج الصور المستمدة من الواقع. وقد اختل هذا التوازن في نصوص قليلة، فطغى الموضوع على المضمون الروحي تارة، وطغى المضمون الروحي على الموضوع تارة أخرى.

تعامل الشاعر مع الصور الموروثة تعامل من صار الموروث بين يديه جزءا من عملية الخلق الفني، فأعاد سبك ما ضمنه واقتبس موظفا إياه توظيفا فنيا موحيا بدلالات جديدة، فضلا عن التي كان يحملها في سياقه الأصل. وقد وردت لديه نصوص قليلة تخالف الشروط الفنية للتضمن والاقتراس.

ب - استعمل الشاعر الفنون البلاغية القديمة في علم البيان وأظهرها: التشبيه والاستعارة والكناية، في سياق يصب في بناء الصورة الكلية للنص، وقد جاءت صور بيانية ذكية تعبر عن الموقف الشعري كله.

ج - كان لوسائل (الحواس الخمس) أثر في بناء الصورة الحسية، لذا جاءت صور بصرية وسمعية وشمية وغيرها، فضلا عن الصور التي تشترك في بنائها أكثر من حاسة عن طريق ما يسمى بـ (تراسل الحواس) Association، وقد استعمل الشاعر أسلوبا: التشخيص والتجسيم، ويتم الأول: بإسناد صفة ما يعقل إلى ما لا يعقل من المحسوسات والمعنويات، أما الثاني: فيتم بإسناد المادي إلى الروحي لجعله موضوعا للإدراك الفني. ولما كان التجسيد يهدف لجعل الروحي مدركا، وليس لجعل الروحي ماديا، لذا يعدّ هذا الأسلوب كثير المخاطر، وقد وقع الشاعر في فخه، فجاءت أكثر تجسيدات نافرة، لأنه لم يستطع إنشاء علاقات متينة موحية بين الروحي والسياق المادي الذي ورد فيه.

د - استثمر الشاعر ظاهرة فنية أشار إلى مظاهرها النقاد العرب القدامى بمصطلحات منها: صحة التقسيم، وصحة التفسير والتنظيم، والمبالغة، والتكافؤ، والارصاد، والتمكين الخاصين بوظيفة القافية، وغيرها، وأكثرها يشير إلى ظاهرة نظم المعاني والدلالات التي تتفق وإيفاء رغبة توقّع المعنى الشعري لدى المتلقي، وقد اضفت إليها ما يأتي به المتكلم على غير ما يتوقعه المتلقي، لا لفساد المعنى، بل لأغراض بلاغية مؤثرة. وقد أجاد الشاعر في نظم المعنى الشعري على وفق هذه الظاهرة في مستوى: المفردة والجملة والنص، بما يفي بتطلع المتلقي في حالي؛ التوقع والالتوقع. وقد اخفق في أماكن قليلة بيّنتها وفسّرت أسبابها.

هـ - تعامل الشاعر مع مادته الأولية (اللغة) على مستويين؛ الأول: مستوى المفردة (القديمة، والحديثة، والمحلية، والمنحوتة)، وقد ارتقى بالمفردة التراثية القديمة إلى المستوى الذي جعلها معبرة عما يجيش في نفسه من معانٍ معاصرة، حين أوردتها في سياق يوحى بالمعنى المعجمي، بوصفه مرجعا يقاس عليه نسبة الاستعمال الشعري، وبهذا استطاع الشاعر أن يبعث الحياة بألفاظ كانت على وشك الاندثار. أمّا المفردات المستحدثة مثل (المدفع والدبابة والصاروخ والذرة وغيرها)، فقد جاءت باردة محايدة في بعض السياقات، لتعامل الشاعر معها بحيادية مفرطة، في حين وظّفها في سياقات أخرى توظيفا فنيا حتى أصبحت جزءا من ذاتية التعبير، كونها دخلت في تراكيب مجازية ربطتها بعلاقات أسهمت في بناء الصور. ولم يختلف الحال في تعامله مع المفردات المحلية والشعبية والمنحوتة، إذ جاء بعضها مؤديا غاية فنية، وجاء بعضها الآخر نافرا، لأنها وردت على سبيل التملّح والتظرف لا غير.

أمّا الاستعمال الشعري على مستوى الجملة، فقد استعمل الشاعر ظاهرة الحذف والتقديم والتأخير والتكرار وغيرها، لأغراض بلاغية تفيد معنى التوكيد والتعبير عن المعاني المطلقة وإيضاح المبهم، وفي التركيز على المعاني الخاصة؛ كالتحقير والتحريض والاستعطاف وغيرها.

هـ - تحقيق شعر البرقعاعي:

اعتمدت على مخطوطة ابن الشاعر ضرغام البرقعاعي، وعددتها النسخة (أ)؛ أي الأم، لأنّ البرقعاعي لم يدوّن شعره بيده، لذا صحت متن الديوان، وأشارت إلى الأخطاء في الهامش، لا اعتقادي أنّ مرد هذه الأخطاء يرجع إلى الناسخ، وقد أعانني على تلافي بعض الأخطاء، قرص مر Floppy منقول عن تأليف جديد ضمّ سبع عشرة صفحة، ألفه ابن الشاعر بعد سقوط النظام، وأعاد إلى بعض القصائد مقطوعات حذفها من مخطوطته الأولى التي اعتقد أنّه أعدّها بما يلائم ذوق الرقابة الإعلامية آنذاك.

لقد قارنت النسخة الأم بنسخة نُقلت عنها بخط ابنة الشاعر إباء عبد الصاحب، فلم أجد ثمة فرقا في عدد الأبيات أو ترتيبها بين المخطوطتين، إلا ما أضافته النسخة من عناوين لقصائد أبيها من عندها، فضلا عن كثرة الأخطاء في هذه المخطوطة، لذا لم تغن النسخة (ب) البحث في شيء باستثناء تضمنها قصيدة تفعيلية واحدة، أثبتتها في نهاية الديوان.

وبناء على ما تقدم يوصي الباحث بإضافة القصائد التي رأتها أسرة البرقعاعي أنّها تسيء إلى مواقف الشاعر إبان النظام السابق إذا سنحت الفرصة في ذلك حرصا على الأمانة العلمية والتاريخية، مادامت الأوضاع السياسية والاجتماعية اخذت تتحول بسرعة التحولات العالمية في زمن العولمة، بما يجعلها تحولات نسبية مفروضة من الخارج.

وبعد.

فإني لا أزعم القطع فيما توصلتُ إليه، أو أدعي أنني أحطت إحاطة كاملة بكلّ ما في شعر البرقعاعي، شكلاً ومضموناً، لأنه شاعر خصب يمكن أن تتعدد في نتاجه الآراء، وقد تتعارض، لذا قد يرتأي باحث آخر دراسة البرقعاعي من نواح أخرى، غير التي قيدت بحدود عنوان هذه الرسالة، وبحدود خطتها المتبعة. وحسبي ما ذكرت فيما توصلت إليه، والله تعالى هو الموفق لما فيه الخير والصالح.

مكتبة البحث

المصادر والمراجع العامة

﴿القرآن الكريم﴾.

١. الإبداع الفني، د. محمد عزيز نظمي، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والتوزيع بالإسكندرية، ١٩٨٥ م.
٢. الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن، د. عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٤ م.
٣. الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، مطبعة السعادة، ط٧، ١٩٧٨ م.
٤. أدبيات المصطلحات الحديثة، دراسة ومعجم، انجليزي - عربي، د. محمد عناني، مكتبة لبنان، ناشرون الشركة المصرية العالمية للطباعة - لونكمان، ط١، ١٩٩٦ م.
٥. أساس البلاغة، تأليف: الإمام العلامة جابر الله أبي القاسم، محمود بن عمرو الزمخشري (٤٦٧-٥٣٨ هـ)، دار صادر، بيروت، ١٩٧٩ م.
٦. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (٤٧١ هـ)، تحقيق: هـ. ريتز، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، ١٩٥٤ م.
٧. الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د. مجيد عبد الحميد ناجي، مطبعة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، (١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م).
٨. الإسلام والكونكرس، د. أحمد إبراهيم خضر، دار العالم للثقافة، جدة، ط١، ١٩٨٤ م.
٩. اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني (ت ٧٣٠ هـ)، تقديم وتحقيق: د. عبد اللطيف محمد العبد، دار النهضة، القاهرة، ط١، ١٩٧٧ م.
١٠. الإنسان ورموزه، كارل غوستاف يونك، وجماعة من العلماء، ترجمة: سمير كرم، العراق، بغداد، ١٩٨٤ م.
١١. الإنسانية والوجودية في الفكر العربي، عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، لبنان (١٤٠٣ هـ - ١٩٨٢ م).
١٢. البحث الأدبي، طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ١٩٧٢ م.
١٣. بحث من أعمال المؤتمر النقدي، جامعة فيلادلفيا، أ. د. علي كاظم أسد، الأردن، ١٩٩٦ م.
١٤. البراجع في العراق، ضرغام البرقعلاوي، مطبعة الغري الحديثة، النجف، ١٩٩٥ م.
١٥. بناء الصورة الفنية في البيان العربي، د. كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي

العراقي، بغداد (١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م).

١٦. البيان والتبيين، الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار التأليف، مصر، ١٩٦٨ م.

١٧. تاريخ الطبري، تاريخ الرسل والملوك، لأبي جعفر بن محمد بن جرير الطبري (٢٢٤-٣١٠ هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط ٤، ١٩٧٧ م.

١٨. تاريخ الوجودية في الفكر البشري، محمد سعيد العشماوي، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، (د.ت).

١٩. التحول عن المقتضى في سياق القرآن الكريم، د. علي كاظم اسد، بحث مقدم الى المؤتمر النقدي لجامعة اليرموك، ١٩٩٥ م.

٢٠. ت.س. اليوت، الشاعر الناقد، ف.أ. مائيس، ترجمة: د. احسان عباس، المكتبة العصرية - صيدا، بيروت، نُشر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت - نيويورك، ١٩٦٥ م.

٢١. التشخيص الفني لعناصر الطبيعة في القرآن الكريم، د. كاسد ياسر الزبيدي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (٢٣٦)، المركز العربي للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠.

٢٢. تشريح الدراما، مارتن أسلن، ترجمة: اسامة منزلجي، دار الشروق، عمان، ط ١، ١٩٨٧ م.

٢٣. التشيع العلوي والتشيع الصفوي، الشهيد الدكتور علي شريعتي، ترجمة: الاستاذ حيدر مجيد، تقديم: د. ابراهيم شتا، دار الأمير للثقافة والعلوم، ش.م.م.، مؤسسة ثقافية للتأليف والنشر، بيروت، لبنان، ط ١، (١٤٢٢ هـ - ٢٠٠٢ م).

٢٤. تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، د. علي عباس علوان، الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، بغداد (د.ت).

٢٥. تفسير الأحلام، سيجموند فرويد، ترجمة: مصطفى زيور، دار المعارف، مصر، ط ٢، ١٩٦٩ م.

٢٦. التقويمان الهجري والميلادي، فريمان - جرنافيل، ترجمه عن الانكليزية: د. حسام محيي الدين الألوسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (١٣٨٩ هـ - ١٩٧٠ م).

٢٧. التيار القومي في الشعر العربي الحديث منذ الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ م، حتى نكبة

- حزيران عام ١٩٦٧م، د. ماجد أحمد السامرائي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الدراسات (٣٤٤)، ١٩٨٣م.
٢٨. جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، كمال ابو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.
٢٩. جمهرة الأمثال البغدادية، العميد المتقاعد عبد الرحمن التكريتي، منشورات وزارة الأعلام، الجمهورية العراقية، السلسلة الفلكلورية (١٣)، ط١، ١٩٧٧م.
٣٠. الجواهري، دراسة ووثائق، د. محمد حسين الاعرجي، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، ٢٠٠٣م.
٣١. حركة الشعر في النجف الاشرف وأطواره خلال القرن الرابع عشر الهجري، دراسة نقدية، د. عبد الصاحب الموسوي، دار الزهراء للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، (١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م).
٣٢. الحيوان، الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار التأليف، مصر، ١٩٦٨م.
٣٣. خزانة الأدب، لأبي بكر تقي الدين علي بن عبد الله الحموي الأزدي (ت ٨٣٧هـ)، تحقيق: عصام شعيتو، دار الهلال، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.
٣٤. الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشرحية، قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، د. عبد الله محمد الغدامي، النادي الادبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٨٥م.
٣٥. خمسة مداخل للنقد الأدبي، ديليبريس، وسكوت، ترجمة وتقديم وتعليق: د. عناد غزوان إسماعيل، وجعفر الخليلي، دار الرشيد للنشر، سلسلة الكتب المترجمة (٩٦٠) لسنة ١٩٨١م.
٣٦. الدرر البهية في انساب عشائر النجف العربية، عباس محمد الزبيدي الدجيلي، مطبعة الغري الحديثة، النجف، ط١، (١٤١٠هـ - ١٩٩٠م).
٣٧. دلائل الاعجاز، للامام عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، صحح أصله الاستاذ الامام الشيخ محمد عبده، والاستاذ اللغوي المحدث الشيخ محم محمود التركي الشنقيطي، ووقف على تصحيحه وطبعه وعلق على حواشيه: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان (١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م).

٣٨. دور الاديب العربي في بناء المجتمع، د. عناد غزوان، في ضمن: الادب ومشكلات العصر الحديث، ابحاث ووقائع مؤتمر الادباء العرب السابع، (١٩٩٠-٢٢ نيسان ١٩٦٩)، وزارة الثقافة والاعلام، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، دار الجمهورية، بغداد (١٨٣٨٩ هـ - ١٩٦٩ م).
٣٩. دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيّش، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، سلسلة دراسات (٣٠١)، ١٩٨٢ م.
٤٠. ديوان ابي نؤاس برواية الصولي، تحقيق: د. بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الرسالة للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٨٠ م.
٤١. ديوان الجواهري، جمعه وحققه واشرف على طبعه: د. ابراهيم السامرائي وآخرون، الجمهورية العراقية، وزارة الاعلام، مديرية الثقافة العامة، مطبعة الاديب البغدادية، ١٩٧٤ م.
٤٢. ديوان الحطية برواية وشرح ابن السكيت، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه: د. حنا نعر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، (١٤١٥ هـ - ١٩٨٥ م).
٤٣. ديوان السيد رضا الموسوي الهندي (١٢٩٠ - ١٣٦٢ هـ)، جمعه: السيد موسى الموسوي، راجعه: د. عبد الصاحب الموسوي، انتشارات الشريف الرضي، مطبعة شريعت - قم، ط ١، ١٣٧٩ هـ.
٤٤. ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم، طبع بمطابع دار المعارف، (ج.م.ع)، ط ٢، ١٩٨٥ م.
٤٥. الرمزية والادب العربي الحديث، انطوان غطّاس كرم، دار الكشف، بيروت، ١٩٦٩ م.
٤٦. الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، أمية حمدان، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، سلسلة دراسات (٢٦٧)، ١٩٨١ م.
٤٧. شرح ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي الهمداني (٦١٨-٦٦٩ هـ)، على ألفية أبي عبد الله محمد جمال الدين بن مالك (٦٠٠-٦٧٣ هـ)، مطبعة السعادة، مصر، ط ١، (١٣٨٥ هـ - ١٩٦٥ م).
٤٨. شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه: راجي الاسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٤ م).
٤٩. شرح ديوان حسان بن ثابت، ضبط الديوان وصححه: عبد الرحمن البرقوقي، دار

- الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٠م.
٥٠. شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة، الامام أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني ثعلب، تحقيق التراث العربي (٤)، الادب (١٠)، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (١٣٨٤هـ - ١٩٦٤م).
٥١. شعراء الغزي، علي الخاقاني، منشورات دار البيان (٢٢)، النجف الاشرف، ١٩٦٥م.
٥٢. الشعر الجاهلي وخصائصه وفنونه، يحيى الجبوري، مطبعة مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٢م.
٥٣. الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل، دار العودة بيروت، ط١، ١٩٨١م.
٥٤. الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، ترجمة: د. محمد ابراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م.
٥٥. الشعر والصوفية، كولن ولسن، ترجمة: عمر الديراوي، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٧٢م.
٥٦. صحيح مسلم، للإمام أبي مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري (٢٠٦-٢٦١هـ)، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الحديث، القاهرة، (د.ت).
٥٧. صفحات من تاريخ العراق (دراسات تحليلية)، د. كمال مظهر أحمد، منشورات مكتبة الأندلس، بغداد، ١٩٨٧م.
٥٨. الصورة الشعرية، سي. دي. لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١م.
٥٩. الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي العربي، د. جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٣م.
٦٠. الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبد القادر الرباعي، أربد، الأردن، ط١، (١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م).
٦١. طبقات الصوفية، عبد الرحمن السلمي، تحقيق: محمد محمود حجازي، دار التفسير للطبع والنشر، الزقازيق، ط١٠، (١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م).
٦٢. طبقات فحول الشعراء، محمد سلام الجمحي، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، (د.ت).
٦٣. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، للعالم العلامة اللغوي الشاعر المشهور، ناصيف اليازجي، دار القلم، بيروت، لبنان، ط٢، (د.ت).

٦٤. العقد الفريد، لأبي عمرو أحمد بن محمد بن عبد ربه الاندلسي (٢٤٦-٣٢٧هـ)، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ورتبه: أحمد أمين وآخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٣، (١٣٨٤هـ-١٩٦٥م).
٦٥. علم اللغة العام، فردينان دي سوسير، ترجمة: د. يوثيل عزيز، مراجعة النص العربي: د. مالك المطليبي، بيت الموصل، ١٩٨٨م.
٦٦. علم النفس الفني، د. ابو طالب محمد سعيد، وزارة التعليم العالي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة (١٣٢٠هـ-١٩٩٠م).
٦٧. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني الأزدي (٣٩٠هـ - ٤٥٦هـ)، حققه وفصله وعلق على حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٧٢م.
٦٨. عيار الشعر، لمحمد بن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ)، تحقيق وتعليق: د. طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى بشارع محمد علي، القاهرة، ١٩٥٦م.
٦٩. فلسفة الدين والتربية عند (كنت)، د. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٠م.
٧٠. فلسفتنا، محمد باقر الصدر، طبع تحت إشراف مكتب الشهيد، مطبعة اوفسيت الميناء، بغداد، ط١ (د.ت).
٧١. الفن الدرامي في الشعر، مقال: هوراس غريغوري، في ضمن الاديب وصناعاته، بإشراف: روي كادون، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت - نيويورك، ١٩٦٢م.
٧٢. الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي، هيغل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م.
٧٣. فن الشعر، د. احسان عباس، نشر وتوزيع، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).
٧٤. الفن والمجتمع، هاربرت ريد، ترجمة: فارس متري ظاهر، دار القلم، بيروت، ١٩٧٥م.
٧٥. في الادب الفلسفي، د. محمد شفيق شيا، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٠م.
٧٦. في سبيل الواقعية، أ. لافرينسكي، ترجمة: د. جميل نصيف، وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٤م.

٧٧. في النقد الادبي، دراسة وتطبيق، د. كمال نشأت، مكتبة الاندلس، بغداد، ١٩٧٠ م.
٧٨. القاموس السياسي، ب. بنون، ماريوف، ترجمة واعداد: عبد الرزاق الصافي، ط٢، ١٩٧٤ م.
٧٩. القصائد السبع العلويات، لعبد الحميد بن أبي الحديد المعتزلي (ت ٦٥٥ هـ)، اشرف عليه ووضع فهراس: لجنة التحقيق في السرد العالمية، بيروت، لبنان، ط١، (١٤١٤ هـ - ١٩٩٤ م).
٨٠. قضايا الشعرية، رومان جاكوبسن، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٨ م.
٨١. قلق في الحضارة، سيجموند فرويد، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٧ م.
٨٢. كافوريات المتنبي، دراسة تاريخية وفنية، د. علي كاظم أسد، دار الضياء للطباعة، النجف الاشرف، ٢٠٠٠ م.
٨٣. الكامل في اللغة والادب، لأبي عباس محمد بن يزيد المبرد (ت ٢٥٨ هـ)، تحقيق: د. مازن مبارك، القاهرة (١٣٥٥ هـ - ١٩٣٦ م).
٨٤. كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، ابو هلال العسكري (٣٩٥ هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه (د.ت).
٨٥. لغة الشعر عند الجواهري، د. علي ناصر غالب، دار الصادق، العراق، بابل، ط١، ٢٠٠٥ م.
٨٦. مبادئ النقد الأدبي، أ. آر. تشارلز، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، مراجعة: د. لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت).
٨٧. المجموعة الشعرية الكاملة، محمد مهدي الجواهري، دار الطليعة، بيروت، ١٠ المجلد الثاني، ١٩٦٩ م.
٨٨. المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، محمد الانطاكي، مكتبة الشروق، شارع سوريا، لبنان، (د.ت).
٨٩. المدائح النبوية في الادب العربي، د. زكي مبارك، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د.ت).
٩٠. المدخل الى علم الجمال، فكرة الجمال، هيجل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٨ م.
٩١. مستدرك شعراء الغري، كاظم عبود الفتلاوي، دار الاضواء للطباعة والنشر

- والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، (١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م).
٩٢. مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، ج. نيروبي، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م.
٩٣. المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩م.
٩٤. معجم رجال الفكر والادب في النجف خلال ألف عام، د. الشيخ محمد هادي الأميني، ط٢، (١٤١٣هـ - ١٩٩٢م).
٩٥. معجم مصطلحات الادب، مجدي وهبة، بيروت، لبنان، ١٩٧٤م.
٩٦. المفردات في غريب القرآن، الراغب الاصبهاني (٥٠٢هـ)، أعدّه للنشر وأشرف على الطبع: محمد خلف الله، الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠م.
٩٧. من الميثولوجيا إلى الفلسفة عند اليونان، د. حسام محيي الدين الخطيب الألوسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨١م.
٩٨. منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.
٩٩. موجز تاريخ النظريات الجمالية، م. أوفسيانيكوف، وسمير ونوفا، تعريب: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.
١٠٠. موسى والتوحيد، سيجموند فرويد، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت).
١٠١. الموسوعة السياسية، تحرير وإشراف: د. عبد الوهاب الكيالي، وكامل الزهيري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، آذار، ١٩٧٤م.
١٠٢. الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والاكاديميين السوفياتيين، بإشراف: م. روزنتال، ودي. يودين، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٨٠م.
١٠٣. ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، سعيد محمد توفيق، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.
١٠٤. نظرية الادب، أوستن وارين ورينيه ويلك، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، (د.ت).
١٠٥. النظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.

١٠٦. النقد الاجتماعي في آثار أبي العلاء المعري، ديسري سلامة، دار المعارف، مصر، ١٩٧١م.
١٠٧. النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.
١٠٨. النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة: د. إحسان عباس، ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، ط٣، ١٩٧٨م.
١٠٩. النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م.
١١٠. نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية القاهرة، ط١، (١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م).
١١١. النقد العربي القديم بين الاستقراء والتأليف، د. داود سلوم، مكتبة الانجلو المصرية، ط١، ١٩٥٢م.
١١٢. هيجل أو المثالية المطلقة، بقلم: د. زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة (٣) شارع كامل صدقي، الفجالة، ١٩٧٠م.

الرسائل الجامعية

١. البناء الشعري عند المتنبي، د. علي كاظم اسد، رسالة دكتوراه على الآلة الكاتبة، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٩٣م.

الصحف والدوريات

٢. البرقعاوي بين الاصاله والتجديد، محمد حسين غيبي، "الفرات" (جريدة) اسبوعية تصدر في النجف الاشرف، العدد (٩٩)، الاثنين ٢٥ (محرم ١٤٢٣هـ - ٨ نيسان ٢٠٠٩م).
٣. تراث الإسلام، تصنيف: شاخه وبوزرث، ترجمة: د. محمد زهير السمهوري وآخرين، تعليق وتحقيق: د. شاكر مصطفى، مراجعة: د. فؤاد زكريا، "عالم الفكر" (مجلة)، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الأعلى الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط٢، ١٩٨٨م.
٤. رسالة كربلاء، فاضل عزيز فرمان، وعلي حسين عبيد، "الطلیعة الادبية" (مجلة) تعنى بأدب الشباب، تصدرها وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٥م.
٥. رسالة النجف، عدنان الصائغ، "الطلیعة الادبية" (مجلة) تعنى بأدب الشباب، تصدرها وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد (٤)، نيسان، ١٩٨٦م.

٦. العالم المعاصر والصراعات الدولية، د. عبد الخالق عبد الله، "عالم الفكر" (مجلة)، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الأعلى الوطني للثقافة والفنون، الكويت (١٣٣)، (جمادى الاولى ١٤٠٩ هـ - يناير/كانون الثاني ١٩٨٩ م).

٧. "العدل" (جريدة) تصدر في النجف الاشرف، العدد (٢٦)، ١٩٧١/٦/٢ م.

٨. الوجودية، جون ماكوري، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة: فؤاد زكريا، "عالم الفكر" (مجلة)، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الأعلى الوطني للثقافة والفنون، الكويت (٥٨)، (ذو الحجة - محرم ١٤٠٢ هـ - أكتوبر - تشرين أول ١٩٨٢ م).

المخطوطات

١. ديوان الشيخ عبد الصاحب البرقعاعي، مخطوطة إباء عبد الصاحب البرقعاعي (د.ت).
٢. ديوان الشيخ عبد الصاحب البرقعاعي، مخطوطة ضرغام البرقعاعي، أربعة أجزاء تم الانتهاء من كتابتها بتاريخ ١٩٩٣ م.
٣. قرص مرن Floppy يضم جزءا واحدا من شعر البرقعاعي، من تأليف ضرغام البرقعاعي. (بعد سقوط النظام البائد).
٤. مختارات من شعر عبد الصاحب البرقعاعي، اختيار إباء عبد الصاحب، كراس مطبوع على الآلة الكاتبة، مجاز من وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الإعلام/قسم الرقابة، رقم الإجازة ٢٠٤ في ١٩٩٦/٥/٢٦ م.

البحوث غير المنشورة

١. مقصورة الجواهري، د. علي كاظم اسد، بحث غير منشور، مقبول للنشر في مجلة آداب القادسية.

المقابلات

١. مقابلة مع ابن الشاعر ضرغام عبد الصاحب البرقعاعي.

